REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS.

J. 14

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET MERTENS,
Rue de l'Escalier, 22.

REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS

PUBLIÉE PAR

M. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB)

ET M. C. MARSUZI DE AGUIRRE.

TOME QUINZIÈME. — 1862.

PARIS,
VEUVE JULES RENOUARD,
RUE DE TOURNON, 6.

BRUXELLES,
A. LABROUE ET MERTENS,
RUE DE L'ESCALIER, 22.

1862

LIBRARY
MAY 3 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2
R47
t.15

LE MUSÉE DE LYON.

Compris dans le décret institutif des Musées de province du 14 fructidor an VIII, le Musée de Lyon reçut, en deux fois, quarante-six tableaux envoyés par le Musée de Paris, le 13 ventôse an XI et le 20 fructidor an XIII. Ces quarante-six tableaux avaient été précédés par six tableaux de fleurs, quarante feuilles d'*oiseaux coloriés à la Chine sur papier vélin,* trente-trois dessins et études d'après l'antique, remis au citoyen Paul Caire, représentant du peuple, le 2 thermidor an VII, *pour l'école de dessin de la fleur, établie à Lyon,* conformément à l'autorisation du ministre de l'intérieur du 25 messidor an VII. Plus tard, en février 1811, un nouvel envoi de cinquante-deux tableaux fut adressé au Musée par ordre de l'empereur. C'est un total de près de deux cents œuvres; et, si l'on songe que dans ce nombre, outre des chefs-d'œuvre comme l'*Ascension* du Pérugin, on comptait des toiles aussi remarquables que le Rubens, les Breughel, le Paul Veronèse et le Pietre de Cortone, et des compositions de plusieurs maîtres français du XVIIe siècle, on reconnaîtra que Lyon n'avait pas à se plaindre de la munificence du gouvernement impérial.

Ces tableaux étaient déposés, en 1806, dans un réduit obscur de l'ancienne congrégation des Dames de Saint-Pierre, dont les bâtiments, sous le nom de Palais des Arts, augmentés de près du double, ne suffisent plus à contenir leurs dépôts. On s'occupa à ce moment de modifier les distributions intérieures de façon à placer décemment les toiles envoyées par le gouvernement, et M. Artaud fut nommé conservateur du Musée naissant. Il s'acquitta de ces fonctions avec une sollicitude si active et si vigilante, qu'en 1830, quand il se retira, après vingt-quatre ans de services, le Musée de Lyon s'était tellement augmenté entre

ses mains, qu'il fallut partager sa succession en deux conservations : les peintures et les sculptures.

De nos jours, sous l'intelligente direction de MM. Augustin Thierriat et Martin Daussigny, cet accroissement s'accélère avec une rapidité telle, qu'avant peu la ville sera contrainte de chercher un nouveau local pour donner à ses collections la place qui leur manque de tous côtés. Le nombre des tableaux se monte à plus de quatre cents; celui des sculptures romaines ou gallo-romaines atteint le chiffre de huit cents; quant aux autres objets soit romains ou gallo-romains, soit du moyen âge ou de la renaissance, en estimant leur nombre à quinze cents, je ne crois pas être au-dessus de la vérité.

Ce qui double le mérite des modestes et laborieux directeurs de ce Musée, c'est l'exiguïté des ressources mises à leur disposition. Les magistrats municipaux ont sans doute à remplir des devoirs plus impérieux que celui d'augmenter le nombre des objets d'art; mais il n'en est pas moins vrai que les sommes qu'ils prennent sur leur budget seraient bien exiguës et suffiraient à peine à l'entretien des collections, si de temps à autre la libéralité de l'administrateur du département, M. Vaïsse, ne venait doubler le chiffre de ces fonds, et permettre aux conservateurs de compléter l'ensemble de leurs collections.

Ainsi que je l'ai dit, le Musée de Lyon occupe l'ancien couvent des Dames de Saint-Pierre, construit, en 1667, par l'architecte avignonnais de la Valfinière. C'est un vaste parallélogramme de cent mètres de longueur, élevé de deux étages et enveloppant une cour plantée de beaux arbres, égayée de gazons et de massifs de fleurs, et rafraîchie par une jolie fontaine. Le rez-de-chaussée forme un cloître à arcades s'ouvrant sur le jardin. Le long des murs du cloître sont rangées les pièces du musée lapidaire. Les étages supérieurs sont occupés par la bibliothèque de la ville, le musée des bronzes, le musée du moyen âge et de la renaissance, les cabinets de zoologie et de minéralogie, les sculptures modernes, la collection des plâtres, l'école des beaux arts et les bureaux de l'administration. L'aile Est est entièrement occupée par une salle prise dans la hauteur des deux étages : c'est le musée des tableaux. Enfin, dans l'aile septentrionale, au second étage, un musée uniquement consacré aux artistes lyonnais a été ouvert en 1851.

Je regrette d'insister sur ce point; mais il est impossible de n'être pas frappé de la défectuosité et de l'étroitesse de la galerie des tableaux. Des fenêtres à fleur de mur offensent les regards des spectateurs en leur envoyant dans les yeux un jour aveuglant. Elles projettent en outre sur les toiles une lumière dont l'angle d'incidence est tel que beaucoup sont couvertes de reflets et de miroitements : par exemple, l'*Ascension* du Pérugin et le *Jésus voulant foudroyer le monde* de Rubens. Quant à l'exiguïté du local, un seul fait la démontrera sans explication : les toiles de grande dimension sont accrochées les unes sur les autres sur trois de profondeur. Cela se passe au Musée de Lyon en 1862.

Je ne prétends faire le procès de personne. A l'époque où cette salle fut ouverte, c'était un immense progrès sur l'époque précédente, et l'on devait remercier la ville des lourdes charges que lui imposait la conservation des œuvres d'art. Elle faisait ce qu'elle pouvait. Mais voilà soixante ans de cela. Le nombre des œuvres a doublé, le goût des beaux-arts s'est généralisé, le besoin d'un entretien et d'une exposition convenable est devenu de première nécessité; bref, la galerie est insuffisante à tous égards. Des villes de second et de troisième ordre : Nantes, Grenoble, Aix, Angers font la critique du Musée de Lyon. Cet état de choses serait d'autant plus facile à modifier que depuis peu la Bourse a été transférée dans un local spécial et a laissé au Palais des Arts une place suffisante pour loger décemment les œuvres de la peinture. Espérons que l'édilité lyonnaise se montrera aussi libérale envers les artistes qu'à l'égard des agents de change.

ÉCOLES ITALIENNES. — Le morceau capital du Musée, une œuvre qu'envient à Lyon les plus riches collections de l'Europe, est l'*Ascension* par le Pérugin (156), grande composition de 3 mètres 25 de haut, sur 2 mètres 65 de large. D'après Vasari, l'*Ascension* passait pour une des plus belles productions du peintre avant que de fâcheuses restaurations eussent enlevé l'éclat de sa couleur, la finesse de sa touche et la vivacité de son modelé. Les personnages sont un peu moins grands que nature. En haut, le divin Maître, enveloppé dans un arc-en-ciel ovale chargé de têtes d'anges, s'élève au ciel, tandis qu'au-dessous de lui, la Vierge, la tête rayonnant d'une expression divine, regarde son fils se perdre dans l'azur. Treize figures d'apôtres,

avec leurs divers attributs et dans des postures pleines d'onction et de style, prennent part au mystère suprême et suivent leur maître de leur dernier regard. Nulle part, si ce n'est à Florence et à Rome, il n'existe un Pérugin de cette importance, et Lyon, sous ce rapport, est plus riche que Paris.

Vasari, dans sa Vie du Pérugin, parle de ce tableau en ces termes : « Dans l'église de Saint-Pierre, à l'abbaye des moines « noirs de Pérouse, il peignit sur le maître-autel un grand « tableau, l'*Ascension* avec les apôtres en bas, les yeux levés au « ciel. Sur la prédelle de ce tableau sont trois scènes peintes « avec beaucoup d'habileté : *les Mages, le Baptême, la Résurrec-* « *tion*. Toute cette œuvre est pleine d'un si beau travail qu'elle « est la meilleure de toutes celles qui sont à Pérouse. Elle est « de la main de Pierre et peinte à l'huile. » L'*Ascension*, qui fut payée cinq cents ducats d'or à Pérugin, date de son plus beau moment, — 1495, — celui où il peignait la magnifique *Déposition de croix* de Florence et le *Sposalizio* de Caen. Il avait 49 ans. Le tableau était accompagné, outre sa prédelle, d'une lunette représentant Dieu le père avec deux anges, d'une bordure sur laquelle étaient peints douze saints ou apôtres, et enfin de deux tableaux ronds placés au-dessus des portes du chœur et représentant *David* et *Isaïe*. Cédé à la France après le traité de Tolentino, il fut transporté au Musée central du Louvre (n° 43 de la 2e partie de la *Notice des envois d'Italie*) qui, quelques années plus tard, envoya la prédelle au musée de Rouen, la lunette à l'église Saint-Gervais, les deux prophètes au Musée de Nantes et le panneau central à Lyon. En 1815, huit des douze figures de l'encadrement furent réclamées par le gouvernement pontifical, qui en restitua cinq à la sacristie de Pérouse et en plaça trois au Vatican, où elles se trouvent encore. Quant au panneau central, les sollicitations de M. Artaud, directeur du Musée, et la prière de M. le comte Roger de Damas, gouverneur de la ville de Lyon, obtinrent qu'il fût donné aux Lyonnais par S. S. Pie VII. La lettre du Pape à M. de Damas est remplie d'expressions extrêmement honorables pour les habitants de la ville : « Le vif « souvenir que le Saint-Père conserve des témoignages de dévo- « tion et d'attachement donnés à sa personne sacrée par la « population lyonnaise toutes les fois qu'il a passé par cette « cité, et de la religion qui la distingue, ne lui a pas permis

« de refuser à un peuple si bien méritant la grâce qui lui est « demandée. » En 1845, l'on crut nécessaire de transporter de bois sur toile la peinture qui s'écaillait, et l'on profita de cette occasion pour la restaurer. Cette opération, qui ne coûta pas moins de 14,000 francs, fut plus désastreuse pour l'*Ascension* que ne l'avaient été les révolutions sociales et l'écroulement des empires. Ce que la main conservatrice du temps avait fait, disparut sous l'action des restaurateurs : il n'en resta que ce que nous voyons.

M. Passavant, dans son ouvrage sur Raphaël, après avoir longuement parlé de l'*Ascension*, ajoute : « Le Pérugin, ou un de « ses élèves, fit plus tard une faible répétition du tableau prin- « cipal de San-Pietro Maggiore, pour la cathédrale de Borgo « San-Sepolcro. Le tableau s'y trouve encore, dans le chœur. » Je dirai qu'il existe également, dans une chapelle de l'Annunziata de Florence, une magnifique *Assomption*, également du Pérugin, qui rapelle, à s'y méprendre, la disposition et le dessin des figures du tableau de Lyon. On peut admettre, ce qui est arrivé plusieurs fois à Pérugin pendant sa longue carrière, qu'ayant à représenter deux sujets à peu près identiques, il n'aura pas hésité à se répéter lui-même, tout en faisant de légères modifications nécessitées par la différence des sujets. Je serais disposé à croire le tableau de Lyon antérieur de quelques années à celui de Florence. Il a été gravé, en 1847, par M. Danguin, avec un scrupule, une exactitude et une habileté qui font de cette gravure une œuvre très-remarquable elle-même.

Le tableau représentant *Saint Jacques le Mineur et saint Georges* (155) est bien moins important que l'*Ascension*, puisqu'il ne contient que deux personnages; mais il a eu beaucoup moins à souffrir du zèle des restaurateurs. Il a conservé ce ton chaud et doré qui permet d'apprécier Pérugin comme coloriste, occasion beaucoup plus rare en France qu'en Italie. Ce panneau, inscrit sous le n° 54, dans la *Notice du second envoi d'Italie*, faisait partie d'un tableau à compartiments, peint sur les deux faces et composé pour le maître-autel de l'église des Augustins de Pérouse. Il fut payé à Pérugin, en 1502, sans être terminé. Sur la face antérieure, du côté de la nef, était peint *le Baptême du Christ ;* sur la face postérieure, du côté du chœur : *la Nativité*. La prédelle représentait *l'Adoration des mages, la Circoncision, la*

Cène, la Prédication de saint Jean. Enfin les quatre coins de la double prédelle étaient terminés par quatre tableaux, deux de chaque côté, avec deux figures dans chacun, c'étaient : *saint Jérôme et sainte Marie-Madeleine* (encore à Pérouse) ; *saint Sébastien et sainte Irène* (à Grenoble) ; *saint Philippe et saint Augustin* (à Toulouse) ; *saint Jacques le Mineur et saint Grégoire* (c'est celui de Lyon).

Il serait superflu de détailler au lecteur le mérite de ces deux œuvres. Le plus grand éloge que l'on puisse en faire n'est-il pas de constater leur authenticité ? Elles sont toutes deux du Pérugin, et toutes deux fort belles.

Il existe plusieurs répétitions du *Sacrifice d'Abraham* d'André del Sarto (161). Le Musée de Dresde en expose une fort belle de la même grandeur que le tableau de Lyon et signée du monogramme A. V. Celle que l'on voit au Musée de Madrid, bien que mal restaurée, est également très-remarquable ; ses proportions sont plus restreintes : 1 mètre 26 de haut sur 0,70 de large. Enfin la répétition de Lyon a 2 mètres 12 de hauteur sur 1 mètre 62 de largeur.

L'édition de Vasari de Florence (1857) donne d'intéressants renseignements sur ces deux répétitions. Vers 1523, Jean-Baptiste Della Palla, désirant faire rentrer André dans les bonnes grâces du roi de France, lui commanda deux tableaux pour François Ier. L'un était une *Charité*, maintenant au Louvre ; l'autre, *le Sacrifice d'Abraham.* Ce dernier ne vint jamais en France ; il resta à Florence, et semble avoir été acquis par François de Médicis à la mort d'André. Ce qui est certain, c'est qu'il figurait, en 1633, dans l'inventaire du grand-duc. Échangé à cette époque, avec le duc de Modène, contre un tableau du Corrége, il passa à Dresde en 1746, lors de l'acquisition de la galerie de Modène faite par l'électeur de Saxe Auguste III. Depuis ce moment, il fait partie du Musée de Dresde, où il porte le n° 28.

Plus tard, continue Vasari, Paul de Terrarossa ayant vu l'esquisse de l'*Abraham*, et voulant avoir quelque chose d'André, lui en demanda une copie. André accéda volontiers à sa demande et apporta tant de soin à cette copie que, dans sa petitesse, elle n'était point inférieure à la grandeur de l'original. Paul de Terrarossa l'envoya à Naples, où elle devint la propriété d'Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, et d'où, au commencement du

XVIIe siècle, elle fut transportée à l'Escurial. Elle figure maintenant au Museo del Rey à Madrid, sous le n° 837. Vasari ne dit donc rien qui puisse se rapporter au tableau de Lyon.

L'inventaire du Louvre le désigne ainsi : *D'après André del Sarto. Le Sacrifice d'Abraham. Vient du Stathouder.* Est-ce réellement une copie et non une répétition ? Quel en est l'auteur? Comment se trouvait-elle en Hollande à la fin du dernier siècle? Je ne puis répondre à ces questions ; mais je puis affirmer que, copie ou répétition, c'est une belle œuvre, empreinte du style élégant et simple du Vannucchi, possédant sa transparente et douce harmonie, et que, si elle n'a pas été exécutée par André lui-même, elle l'a certainement été tout près de lui et peut-être sous ses yeux. Comme pour les Pérugin, Lyon, en fait d'André del Sarto, n'a rien à envier ni à Madrid ni à Dresde.

La Maîtresse du Titien (164) est un portrait de l'école vénitienne d'un riche coloris et d'un vif attrait. Bien que fort usé, il séduit plus que si des restaurations malhonnêtes avaient plâtré l'œuvre du temps. J'ignore pourquoi le livret l'attribue à Paris Bordone, dont la manière ne me paraît avoir rien de commun avec celle de ce portrait. S'il fallait y mettre un nom, ceux de Varotari ou du Pordenone eussent paru plus en rapport avec l'exécution. L'inventaire de 1811 est plus avisé en adoptant la vague attribution d'*école vénitienne*. Quant à la désignation du personnage : *la Maîtresse du Titien*, il faut bien prendre son parti de cette tradition qui voit des *maîtresses du Titien* dans tous les portraits de Vénitiennes du XVIe siècle, blondes, blanches et grasses, étalant avec une orgueilleuse placidité leurs splendides épaules ; seulement ce n'est pas à un livret à perpétuer cette médisance gratuite des mœurs du peintre de Cadore.

A côté de ce *Portrait de femme* se trouve un bon tableau votif attribué avec vraisemblance au Tintoret (165); puis deux tableaux : *Moïse sauvé des eaux* (167), *Bethsabée au bain* (168), de Paul Véronèse. Le musée de Dijon expose une réplique du *Moïse* qui, si mes souvenirs me servent bien, ne vaut pas celle de Lyon. Ces deux toiles peuvent être des esquisses terminées du grand tableau de Dresde représentant, dans des dimensions plus grandes, le même sujet. Bien que la *Bethsabée* ait poussé au noir, ce n'est pas une œuvre ordinaire d'une des plus riantes, des plus fécondes imaginations d'artiste qui aient jamais existé.

Je n'en dirai pas autant de *la Reine de Chypre* (178), frise décorative de 7 mètres 50 centimètres de long, œuvre soit de Carletto Véronèse, fils de Paul, soit de quelqu'un des praticiens qui aidaient son père dans ses prodigieux travaux. Seulement ce nom de Venise sonne si bien à l'oreille, il ouvre à l'imagination de si attrayantes perspectives; Véronèse et son école en ont si bien transcrit le caractère somptueux, indolent et fier, que, malgré la couleur noire de *la Reine de Chypre*, on ne peut s'empêcher de suivre avec envie cette théorie de robes de brocart, de manteaux en toile d'argent lampassée de vert et de jaune, ces avalanches de soie et de velours se découpant sur le bleu glauque de l'Adriatique ou sur les nuages rosés d'un ciel dont la couleur ne se rencontre qu'à Venise. *La Reine de Chypre* est un médiocre tableau, mais c'est un beau rêve. On a bien fait de l'acheter.

C'est là tout, malheureusement! et de l'école vénitienne nous touchons à celle des Carrache par *la Vierge, saint Georges et saint Benoît* (182), de Sisto Badalocchio; médiocre composition d'un des élèves préférés de cette école. Toutefois un dessin vulgaire, une couleur lourde et exagérée n'enlèvent pas les qualités de ce tableau, c'est-à-dire beaucoup de travail et une science qui touche au style. Il vient de Parme.

Le Pietre de Cortone : *César répudiant Calpurnie* (187), figurait, avant la révolution, à l'hôtel de Toulouse (ancien hôtel de la Vrillière, maintenant la Banque de France) et non pas à Toulouse, comme le dit le livret. C'est une peinture maniérée, habile et amusante d'un artiste qui, dans sa longue carrière, n'a peut-être jamais fait un mauvais tableau. Il n'en a jamais fait, il est vrai, de bien remarquable non plus. En tout cas, sa manière n'ennuie pas, et se regarde encore avec plaisir dans les redoutables salles du palais Pitti, à Florence.

Par un heureux hasard, un bon Zurbaran, *Saint François d'Assises* (107), est venu s'échouer au Musée de Lyon, grâce aux soins de M. de Boissieu, dans l'œuvre de qui il figure sous ce titre : *Les Pères du désert*. Le livret raconte les péripéties par lesquelles ce tableau a passé pour rebondir d'un couvent de religieuses, où il figurait avant la révolution, au Musée qui le possède aujourd'hui.

École flamande. L'école flamande ouvre la série de ses peintres par une œuvre qui supporte sinon la comparaison, du moins

le rapprochement, avec son magnifique vis-à-vis, *l'Ascension*, du Pérugin. C'est un tableau important de Rubens, de proportions plus grandes que nature. Il représente *le Christ voulant foudroyer le monde* et arrêté par les supplications de saint François et de saint Dominique. Ce tableau fut composé pour le maître-autel des Dominicains d'Anvers. Le Musée de Bruxelles en possède une répétition, peinte pour l'église des Récollets, de Gand, mais elle est moins importante comme personnages et d'une exécution inférieure. Le Christ tient dans ses mains la foudre vengeresse, que la Vierge essaye d'éloigner. La Vierge est couverte d'un manteau bleu glacé de vert et semé d'étoiles d'or d'un effet douteux. C'est la partie faible. On ne comprend pas comment Rubens a pu se laisser aller à ces tons froids, faux, absorbant les rayons lumineux et n'en rendant pas, qu'il a placés dans beaucoup de ses grandes machines et principalement dans les vêtements de ses Vierges. En bas, à gauche, les deux saints, dans les vêtements blancs et noirs de leur ordre, supplient à genoux la bonté divine. Ils sont aussi vigoureux qu'harmonieux. Au second plan et derrière eux, sont placées trois figures que le grand maître d'Anvers a souvent répétées : un archevêque mitré, recouvert de splendides ornements sacerdotaux ; un vieillard barbu, au teint cuivré et vêtu de noir; enfin saint Georges tenant un drapeau, couvert d'une cuirasse, et peint dans cette couleur d'or bruni dont il semble que Rubens ait dérobé le secret à Giorgione. L'art du maître éclate dans ce groupe de cinq personnages. Rubens a compris que le blanc et le noir des deux saints feraient une opposition discordante; il les a entourés de teintes assez vigoureuses pour supporter l'énergie du premier plan, et assez diverses pour habituer l'œil à la transition du fond, d'une grande simplicité et d'une excessive finesse. Cette œuvre, je le répète, est fort belle.

L'autre Rubens, l'*Adoration des Mages* (83), fait avec *Jésus voulant foudroyer le monde* un contraste tout au profit de ce dernier. Il est bien difficile d'y reconnaître un original, et je crois que l'on sera plus près de la vérité en cataloguant cette toile sous l'attribution d'*école de Rubens*.

De Sneyders, le Musée montre cette éternelle *Table de cuisine* (85), chargée de victuailles et de gibier, avec un cygne, dont le blanc plumage sert de centre et de liaison à tous ces tons dis-

parates sans cela. La couleur est claire et la touche fine. Le Musée de Caen possède une *Table de cuisine* dont la disposition est la même, mais bien supérieure comme exécution.

Aucun des quatre Jordaens ne m'a paru remarquable. Les sujets de *Mercure et Argus* (98), de *l'Ivresse de Silène* (208) plaisaient beaucoup au peintre. Il les a répétés plusieurs fois avec des changements dans les détails, mais sans modifier le fond de la composition. Les répétitions des Musées de Munich et de Berlin, — *Mercure et Argus,* — valent mieux que celle de Lyon. Quant à *l'Ivresse de Silène,* il en existe au moins trois répliques : deux en Belgique et une à Paris, chez M. Lacaze.

Les deux *Têtes d'étude* (99), de Van Dyck, que je crois authentiques, sont trop peu importantes pour mériter un examen soutenu. Au contraire, il faut s'arrêter devant *les Quatre éléments,* de Breughel (89, 90, 91, 92), tableaux sur bois non terminés et sur lesquels on peut étudier la manière du peintre et la façon dont il s'y prenait pour atteindre à ce fini de détails que l'on apprécie dans ses ouvrages. Les différents attributs qui entrent dans la composition de ces allégories, personnifiant les éléments, ont été copiés dans les riches collections que l'archiduc Albert d'Autriche et sa femme, l'archiduchesse Claire-Eugénie, vice-rois des Pays-Bas espagnols, avaient réunies à Bruxelles. Ces collections ont servi de modèles à peu près uniques à Breughel. *Le Feu* (90), dont le sujet est Vénus venant demander à Vulcain des armes pour Enée, exigerait à lui seul des heures entières d'attention. Il y a, au premier plan, un casque en acier noirci rehaussé d'arabesques d'or, et une poignée d'épée qui ont dû demander des journées de patience et d'attention soutenue. Avant de les peindre, Breughel indiquait très-nettement à l'encre le contour de ces détails sur un fond recouvert très-légèrement d'une teinte grise, transparente et uniforme. *Le Feu* est signé : *Brueghel,* 1606. Ces quatre tableaux proviennent, non pas de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, ainsi que je l'ai dit dans un précédent travail, mais de la collection de Brunswick, d'où ils passèrent, en 1811, à Lyon. Les Breughel de l'Ambrosienne, moins importants que ceux-ci, sont toujours à leur place, où ils attirent peu les regards au milieu des merveilleux dessins qui les entourent.

Philippe de Champagne a montré son habileté et sa vulgarité

de dessin dans l'*Invention des reliques de saint Gervais et saint Protais* (105), grande machine d'une couleur dure et désagréable, traitée uniquement en vue de l'effet qu'elle était appelée à produire en tapisserie. C'est, en effet, pour cet objet qu'elle fut commandée à l'artiste en 1647, conjointement avec les deux tableaux figurant aujourd'hui au Louvre, sous les nos 80 et 81. Je reviendrai sur cette décoration, à propos des tableaux de Lesueur. Le Musée possède encore de Philippe une *Cène* (106), réplique de celle du Louvre. Il en existe une troisième au palais du Luxembourg, dans l'ancienne chapelle de la chambre des Pairs. Celle du Louvre fut exécutée en 1648 pour l'autel de couvent des religieuses bernardines de Port-Royal, au faubourg Saint-Jacques. Le tableau de Lyon, qui paraît être plutôt une copie qu'une réplique, resta dans les magasins du Louvre jusqu'en 1849, et de là fut envoyé à Lyon.

Une des meilleurs *déjeuners* de Teniers est la *Délivrance de saint Pierre,* prétexte à rendre un intérieur de corps de garde ou d'armurier avec une foule de pittoresques accessoires. Teniers l'a répété aussi souvent que ses trois buveurs, et il ne serait pas difficile d'en citer une demi-douzaine tous plus authentiques les uns que les autres. Celui de Lyon (117) vaut les autres. C'est un joli tableautin d'une chaude couleur, d'une touche vive et spirituelle. Il m'a paru fatigué. J'ignore sa provenance.

École hollandaise. — Il est d'autant plus difficile d'authentiquer les attributions à Salomon Koninck que l'on connaît imparfaitement ses œuvres. L'on a souvent confondu deux condisciples à l'atelier de Rembrandt et nullement parents, quoique portant le même nom : Philippe et Salomon Koninck. Je ne parle pas de la complication de six autres Koninck, de Konninghe ou de Conning, dont le dictionnaire de Nagler relève les tableaux. Si la confusion des noms est excusable, celle des œuvres l'est moins. Philippe a peint des paysages que l'on retrouve dans tous les Musées de Hollande; et quand on a pu en voir d'authentiques, on ne s'y trompe plus. Je ne connais pas autre chose de lui. Le Koninck auquel est attribué *le Sacrifice de Manue* (116) de Lyon, n'a, dans les sujets qu'il traite et dans son exécution, rien de commun avec son homonyme. Il choisit ses scènes dans la Bible ou dans l'Évangile; ses personnages sont grands comme nature, et il exagère la violence des roux de son maître Rembrandt, en

les poussant au noir. On trouve trois de ses tableaux à la galerie de Berlin, un à la galerie Stædel à Francfort, et l'exhibition de Manchester exposait de lui un grand *Nabuchodonosor* indubitable quoiqu'il fût attribué à Rembrandt. Cette erreur est le meilleur éloge à faire de la manière de Salomon Koninck.

Le Sacrifice de Manue a 2 mètres 25 de hauteur sur 2 mètres 35 de largeur, figures en pied de grandeur naturelle. Manue et sa femme, vêtus de noir, assis, font face au spectateur et ne sont éclairés que par la lumière d'un ange, à gauche, annonçant aux bonnes gens la naissance de Samson. La scène se passe dans une cave ou quelque chose d'approchant, où le corps lumineux de l'ange fait *coup de pistolet*. Ce tableau, perdu dans les frises, mériterait d'être étudié de près. Est-il signé? Le livret n'en parle pas. Une signature, un monogramme quelconque ne manquerait cependant pas d'intérêt. Il a été donné à la ville de Lyon par le cardinal Fesch, et ne figure naturellement pas dans le catalogue de sa vente. Il est donc impossible de suivre sa provenance. A première vue, il rappelle positivement les trois Koninck de Berlin acceptés comme authentiques et qui, eux-mêmes, ont gardé beaucoup de la manière de Rembrandt.

J'ignore la provenance du Terburg, *Le Message* (115), — mais je ne connais pas, dans les Musées de province, un plus agréable échantillon de ce charmant peintre. C'est une petite scène à deux personnages, dans un de ces intérieurs hollandais si doux, si propres, si calmes, si tranquillement éclairés que l'on se prend à envier leurs habitants. A droite, une dame assise, vêtue d'une robe grise bordée de noir et d'un casaquin bleu de ciel bordé d'hermine, la tête enveloppée d'une coiffe blanche, lit une lettre que vient de lui remettre un messager debout, de profil à gauche, enveloppé d'un paletot de couleur marron neutre et tenant un bâton à la main. Le tableau manque d'éclat et de réveil. Ce n'est pas un Terburg de premier ordre; c'est un charmant Terburg.

En continuant l'examen de l'école hollandaise, on doit examiner encore un paysage : *Le Repos* (127), signé d'une façon parfaitement lisible *W. Viruly*. Le livret l'attribue à Jean-Baptiste Weenix qu'il semble confondre avec le peintre de gibier Jan Weeninx;

Un paysage assez médiocre de Ruysdael : *Le Ruisseau* (138);

Une Lisière de forêt (217), de Wynants, dont la signature et l'authenticité me paraissent sujettes à caution;

Et deux fort beaux tableaux de fleurs, représentant : celui de Hamilton, *des plantes, des reptiles ainsi que des insectes* (149); celui de Van Huysum, *le Printemps* (150), un vase rempli de roses, de tulipes et autres fleurs, posé dans une niche, et au pied duquel est un nid d'oiseaux.

École française. — On est assez embarrassé avec les deux premiers noms que l'on rencontre dans l'école française. Les attributions du livret ne sont pas les mêmes que celles de l'inventaire du Musée central, et l'on éprouve de la difficulté à les mettre d'accord. *Le Christ en croix* (1), regardé par le livret comme de Simon Vouet, est désigné par l'inventaire comme un Lebrun; et le *David rendant grâce à Dieu de la mort de Goliath* (2), regardé comme un Perrier, passait, en 1802, pour un Alexandre Véronèse. Ces changements sont peut-être plus rationnels, mais j'eusse désiré connaître les raisons qui les ont fait adopter. L'inventaire donne *la Sainte Paule faisant l'aumône* (4) à Simon Vouet et non à son frère Aubin Vouet, et l'exécution claire, plate et habile de ce tableau justifie l'inventaire. *La Trinité* me paraît plus justement attribuée à Laurent de la Hire, quoique Guillet de Saint-Georges n'en parle pas dans la biographie de cet artiste.

Le Martyre de saint Gervais et saint Protais (9), heureusement pour la mémoire de notre grand Lesueur, n'est pas de lui. Voici le texte de Guillet de Saint-Georges, qui ne laisse aucun doute à cet égard : « A côté de ce tableau (celui de *Saint Gervais* « *et saint Protais refusant de sacrifier aux idoles*), maintenant au « Louvre (520), il y en a un autre qui représente *la Flagellation* « de ces deux martyrs; *mais M. Lesueur n'en a fait que le dessin*, « qui a été exécuté par M. Goussey, son beau-frère. » Malheureusement pour M. Goussey, on ne s'en aperçoit que trop. Ce tableau faisait, dans l'église de Saint-Gervais, de Paris, pendant à *l'Invention des reliques*, de Philippe de Champagne, dont j'ai parlé plus haut. En 1645, la fabrique de la paroisse, voulant avoir six tapisseries à exposer le jour de la fête patronale de l'église, s'adressa, pour en faire les cartons, aux trois artistes dont la réputation garantissait le mieux le talent. Lesueur fit *saint Gervais et saint Protais refusant de sacrifier aux idoles* (au

Louvre), et composa le carton de *la Flagellation* (à Lyon); — à Philippe de Champagne échut *l'Apparition de saint Gervais et Saint Protais à saint Ambroise* (au Louvre); *la Translation des corps* (au Louvre); *l'Invention des reliques* (à Lyon); — enfin Sébastien Bourdon fut chargé de *la Décollation de saint Protais* (au Louvre). — Un passage du *Dictionnaire historique de Paris*, par Hurtaut et Magny, fixe la place occupée encore par ces tableaux en 1779. « La nef est ornée de six beaux tableaux, trois « de chaque côté. Les trois qui sont à droite en sortant du « chœur, sont, le premier de Bourdon, et les deux autres du « fameux Lesueur, l'un de sa main, et l'autre peint par Goussey, « son élève et son beau-frère. Les trois qui sont à main gauche « sont de Champagne. »

L'inventaire du Louvre signale le *Louis XIV présenté par saint Louis à Jésus-Christ ressuscité* (12), de Lebrun, comme figurant, avant la révolution, dans l'église de Saint-Sulpice. J'ai vainement cherché l'indication de ce tableau, soit dans les descriptions de Paris, soit dans la vie de Lebrun, par Guillet de Saint-Georges. Cet auteur indique bien différents tableaux exécutés par Lebrun, dans sa jeunesse, pour le séminaire de Saint-Sulpice; mais la *Présentation de Louis XIV* n'y figure pas. C'est, du reste, une œuvre plus intéressante comme histoire que remarquable comme exécution, et je crois l'attribution à Lebrun exacte. J'en dirai autant de l'esquisse en grisaille de Sébastien Bourdon, *le Passage dangereux* (8); — mais c'est un bonheur pour Lyon d'avoir pu réunir les sept dessins que fit Jean Pesne d'après *les Sept Sacrements* (15), du Poussin, et qui lui servirent à graver les planches qui ont illustré son nom. Ces beaux et curieux dessins ont été donnés au Musée par M. François Grognard, inspecteur du mobilier de la couronne.

« Là où le génie vaste et fécond de M. Jouvenet s'est particu- « lièrement fait connaître, dit l'auteur anonyme de la vie de « Jouvenet, publiée dans les *Mémoires inédits de l'Académie de* « *peinture*, c'est dans les quatre tableaux qui sont à Saint-Martin « des Champs, morceaux qui, pour l'ordonnance, le beau choix « des draperies et le sublime du clair-obscur, vont de pair avec « les ouvrages des plus grands maîtres français. Le premier « représente *Jésus-Christ qui chasse les marchands du Temple;* « le second, *la Résurrection de Lazare;* le troisième, *la Made-*

« *leine aux pieds du Sauveur, chez Simon le Pharisien*, et le « quatrième, *la Pêche miraculeuse*. Ces tableaux furent mis en « place en 1706. Louis XIV, qui se les était fait apporter à « Trianon, ordonna à M. Jouvenet de les répéter pour être exé- « cutés en tapisserie aux Gobelins. Le czar (Pierre Ier) étant à « Paris, ce prince fut si charmé de cette belle suite, que le roi « (Louis XV) lui en fit présent. » Le Louvre possède deux des originaux : *la Pêche miraculeuse* et *la Résurrection de Lazare*, et deux des répétitions, *les Vendeurs chassés du Temple* et *le Repas chez le Pharisien*. Quant au tableau de Lyon : *les Vendeurs chassés du Temple* (21), c'est l'original même, placé à Saint-Martin des Champs jusqu'en 1795, envoyé au Louvre après la sécularisation des communautés religieuses, et adressé à Lyon, en 1811, en même temps que le quatrième original : *le Repas chez le Pharisien*, que j'ai vainement cherché dans les salles. Cependant une toile de 4 mètres de haut sur 6 mètres et demi de long, ne peut pas se perdre. On la trouvera sans doute empilée derrière d'autres tableaux lorsque l'on songera à installer le Musée d'une façon plus convenable. — Le *Saint Bruno en prière* (22) est un excellent tableau de chevalet, d'une main habile et ferme, d'une couleur harmonieuse, solide et transparente ; il rappelle beaucoup, comme effet, *la Messe de l'abbé Delaporte*, du Louvre, et doit dater de la même époque.

Franchissons cent ans et arrivons de Jouvenet à Swebach, dont le tableau, *Vue du Tyrol* (52), signé et daté de 1821, figura au salon de 1822, sous le n° 1218. M. Thiers, dans le compte rendu de ce salon, porte sur ce tableau un jugement très-juste encore après quarante ans : « Arrêtons-nous sur ces charmants « voyageurs de M. Swebach ; on n'est ni plus spirituel, ni plus « sec de touche, ni plus léger, ni plus gris dans les fonds. Que « le pinceau de M. Swebach devienne plus moelleux, ses fonds « moins gris, et personne ne sera plus au-dessus de lui dans le « genre qu'il a choisi ; car personne n'anime de tant de vivacité « des figures aussi variées. » C'est un bon tableau de Swebach ; ce n'est pas un chef-d'œuvre. Si l'on veut en voir un, c'est à Montpellier qu'il faut aller.

A ce même salon figurait la *Corinne au cap Misène* du baron Gérard, inscrite sous le n° 46. M. Thiers ne lui consacre pas moins d'un chapitre entier rempli d'un enthousiasme dont le

lyrisme semble un peu exagéré de nos jours, et paraît assez piquant chez le moins lyrique de nos écrivains. Que ce soit la faute du romancier ou celle de l'artiste, le sujet est conçu dans un genre prétentieux qui touche au ridicule. Il est vrai que ce mélange de lyres et de bottes à la hussarde, de turbans et de bolivars, de péplums et de soubrevestes turques, de fustanelles et de culottes à petit pont, ne choquait personne en 1822. C'était la mode; et les femmes posaient très-sérieusement et très-naturellement en Corinne. N'en rions pas trop, de crainte que nos enfants de 1902 ne nous rendent la pareille avec usure. Ces erreurs de goût écartées, il faut reconnaître au personnage principal un mouvement assez majestueux, au tableau une remarquable habileté de composition; à la silhouette du paysage les grandes lignes des horizons italiens. J'y trouve, en outre, un mérite d'exécution de plus en plus rare dans notre école contemporaine : la touche est simple et franche, sans ces empâtements, ces frottis, ces escamotages, ces tripotages de couleurs, qui rendent les tableaux de nos artistes méconnaissables au bout de dix ans. Le rapport des tons de *Corinne au cap Misène* est le même en 1862 qu'en 1822; malheureusement, ce rapport n'est pas harmonieux,

« Le sujet avait d'abord été proposé à David; mais, ajoute « l'auteur des *Souvenirs de madame Récamier*, les dimensions « que l'artiste voulait lui donner, le délai qu'il demandait avant « de s'en occuper, ne convinrent pas au prince Auguste de « Prusse; et ce fut Gérard qui fut définitivement chargé de « l'exécuter. Le prince en fit présent à madame Récamier comme « d'un immortel souvenir du sentiment qu'elle lui avait inspiré « et de la glorieuse amitié qui unissait Corinne et Juliette « (madame de Stael et madame Récamier). En échange de ce « tableau, madame Récamier lui avait envoyé son portrait peint « par Gérard. » Le livret ajoute que le tableau fut légué par madame Récamier à Lyon, sa ville natale, en 1829.

Ce portrait, également peint par Gérard, fut vendu à madame Récamier, après la mort du prince de Prusse. Cette dame le légua à son neveu, M. Lenormant, à la vente duquel il figura en mars 1860. Le Musée de Lyon en possède une assez bonne copie au crayon par Minardi, sous le titre : *Le Bain* (67).

L'*Interrogatoire de Savonarole* (48), et le *Chœur de l'église des*

capucins à Rome (204), par Granet; un charmant Marilhat : *Lisière d'une forêt au bord d'une rivière* (55), dont la touche pourrait être plus légère, mais d'une charmante couleur; et l'*Épisode de la retraite de Russie* (53), le meilleur tableau de Charlet, nous conduisent aux œuvres des artistes vivants. Selon mon habitude, je ne ferai que rappeler les principales au souvenir de chacun.

Le Vengeur s'engloutit (65), par M. Leullier. Salon de 1841.

La mort de Marc-Aurèle (sans numéro), par M. Eugène Delacroix. Salon de 1845. Composition dont le temps a encore réchauffé en l'harmonisant l'admirable couleur, et dont l'impression est aussi profondément sentie qu'admirablement rendue.

Halte de l'armée française sur le plateau du grand Saint-Bernard (58), par M. Eugène Charpentier. Salon de 1844.

Arabes chassant des chiens (sans numéro), par M. Adolphe Leleux. Salon de 1851.

Lavage des moutons (202), par M. Souplet. Salon de 1852.

Toilette d'une fiancée (219), par M. Jobbé Duval. Salon de 1857.

Proscription des Jeunes irlandais catholiques en 1655 (226), par M. Louis Muller. Salon de 1859.

Un escalier tournant, sur les murs duquel sont suspendus plusieurs tableaux de fleurs de Desportes et de Blain de Fontenay, communique de la grande galerie au *Musée lyonnais*, placé au second étage du palais de Saint-Pierre. Depuis longtemps, dit M. Thierriat dans la notice spéciale de cette collection, on avait l'intention de transporter, dans la galerie supérieure du palais des Beaux-Arts, les toiles des peintres lyonnais qui figuraient parmi les anciens tableaux des différentes écoles, dans la grande galerie du Musée; cette amélioration avait toujours été ajournée. M. Réveil, notre ancien maire, dont l'activité est incessante, a voulu réaliser ce projet et montrer aux visiteurs étrangers que notre ville, toute commerçante, s'occupe aussi des beaux-arts avec succès.

L'exemple est excellent et devrait être suivi par les principales villes de France. Avant la révolution, elles vivaient toutes d'une existence bien plus indépendante de la capitale que de nos jours; et plusieurs ont été le centre d'un mouvement artistique aussi intéressant que peu connu. L'exposition de Marseille, en 1861, a été une révélation des plus inattendues en même temps qu'une

surprise des plus agréables. Elle a montré ce que produisait, il y a cent et deux cents ans, quand il était abandonné à lui-même, le génie d'une des provinces les plus éloignées du centre de la France. Et la Provence n'est pas seule à jouir de ce privilége. Les écoles du Languedoc, de la Bourgogne, de la Lorraine, de la Normandie, de la Touraine ont des caractères particuliers qui les font encore reconnaître à un œil tant soit peu exercé.

Pourrait-on en dire autant de l'école lyonnaise? Je réponds oui, sans hésiter, si on ne la fait pas remonter plus loin que les dernières années du dix-huitième siècle, c'est-à-dire à M. de Boissieu, né en 1736 et mort en 1810. Au delà je vois bien des artistes originaires de Lyon, comme les Audran, les Stella, les Coustou, les Cars, les Drevet; mais des artistes originaux se distinguant de leurs confrères nés ailleurs, je ne puis en trouver. L'école lyonnaise existe donc. Dans l'ordre chronologique, c'est la dernière des écoles provinciales; dans l'ordre esthétique, je crains bien que ce ne soit pas la première. Je reconnais parmi ses adeptes les plus connus, MM. de Boissieu, Revoil, Biard, Jacquand, Saint-Jean, Orsel, Perrin, de l'étude, de la conscience, beaucoup de ténacité, un amour exagéré, je ne dis pas de la finesse, mais des détails, en un mot des qualités fort estimables, mais qui me paraissent plus propres à former d'excellents dessinateurs d'étoffes, des professeurs excellents, que des artistes dans le sens élevé de ce mot. Quoi qu'il en soit, et de quelque façon qu'on la juge, l'école de Lyon existe, et c'est une bonne pensée d'avoir groupé ensemble les œuvres de ses adhérents.

Je désirerais toutefois, si les autres villes de province se décidaient à suivre l'exemple de Lyon, que l'on apportât une extrême réserve dans le choix des artistes et dans celui des œuvres. Parmi les artistes, il ne faudrait accepter que ceux doués d'une façon bien évidente de quelques-uns des caractères généraux de leur groupe. La naissance ne devrait pas être la première condition, et, pour ne citer qu'un exemple, il ne viendra à l'idée de personne de ranger MM. Paul et Hippolyte Flandrin dans l'école lyonnaise, parce que les deux frères sont nés à Lyon.

Le choix devrait être plus sévère encore pour les œuvres. Si l'on ouvre une trop large porte à l'admission, le patriotisme de clocher expulsera rapidement le goût, et loin de donner une haute idée du génie de telle ou telle province, on prouvera aux

curieux que la centralisation a bien fait d'étouffer tous ces groupes de médiocrités. Je le répète : l'idée mise en pratique par Lyon est bonne ; l'exécution en est délicate et difficile.

L'école lyonnaise gagnera-t-elle à cette exhibition? Pense-t-on que le *Moïse présenté à Pharaon* (86) puisse donner une bien haute idée du talent de Victor Orsel, et aide beaucoup à sa réputation? J'en doute, et je doute également que des œuvres d'une valeur aussi contestable soient de bons exemples à offrir aux jeunes gens dont on prétend former le goût. Je n'en dirai pas autant du magnifique *Portrait de Stella, peint par lui-même* (137), récente et excellente acquisition de M. Vaïsse ; des beaux dessins de M. Vibert, d'après *l'École d'Athènes* et *la Dispute du Saint-Sacrement;* de la remarquable *Madone de Cervara* (132), de M. Montessuy, l'artiste qui fait le plus d'honneur à son école ; et des œuvres de MM. Flandrin, de M. Paul surtout : *Vue des bords du Rhône* (125), délicieuse églogue antique, qui figurait à l'exposition de 1857. Mais, de bonne foi, MM. Flandrin sont-ils des artistes lyonnais, et ont-ils beaucoup de points de contact avec MM. de Boissieu, Revoil, Biard et Jacquand? Je crois que la *galerie lyonnaise* gagnerait à être débarrassée d'un certain nombre d'œuvres, qui ne perdraient pas à augmenter le nombre des toiles de la *grande galerie* du Musée de Lyon.

Cet examen ne serait pas complet si je ne signalais, au moins rapidement, les autres collections qui ressortissent spécialement à la conservation de M. Martin Daussigny. Dans les antiques, parmi une grande quantité de bronzes, — statues, statuettes, lampes, candélabres, vases, armes, ustensiles de toute sorte, — j'ai remarqué une belle statue de Jupiter, moins grande que nature ; une superbe tête de femme, dont les prunelles en pierres précieuses ont disparu ; une jambe de cheval appartenant à une statue équestre trouvée dans la Saône, et un brasero de bronze, morceau que je crois unique dans son genre.

Dans les objets du moyen âge et de la renaissance, je signalerai deux magnifiques plats de Palissy, un peu lourds de composition, mais d'une dimension peu commune. Ces deux plats proviennent de la collection formée au siècle dernier par le duc de Richelieu. Des émaux de Limoges de Pierre Raymond, de Jean Courtois, de Léonard Limosin ; une plaque de Martin Didier ; de belles faïences italiennes ; un vaste seau à rafraîchir le

vin, en faïence de Nevers, et de gracieux verres de Murano.

Il y a quelques années, un collectionneur de Lyon a fait au Musée de sa ville le même cadeau que M. Sauvageot au Louvre. Il lui a légué sa collection, à la condition qu'elle ne serait pas confondue avec les autres, et qu'elle porterait son nom : il se nommait Richard. Les pièces les plus saillantes de la collection Richard, sont :

De fort beaux émaux de Léonard Limosin ; une suite complète des assiettes aux mois de Jean Courtois ;

Plusieurs plats de faïence italienne, de Pesaro et de Gubbio, portant au revers des inscriptions que le temps ne m'a pas permis de relever; une magnifique bouteille de chasse en faenza;

Deux diptyques consulaires en ivoire; un triptyque en ivoire semé de fleurs de lis, semblable à celui de la collection Sauvageot; une Vierge en ivoire, s'ouvrant par le milieu et formant triptyque. Il n'existe que deux pièces semblables : celle de Lyon et celle du Louvre; un magnifique groupe de quatre enfants, en ivoire, attribué naturellement à François Duquesnoy, et qui m'a paru d'un art plus élevé, peut-être du Bernin;

Enfin, deux fort belles miniatures françaises, du XVIe siècle, que je crois bien de la même main que les miniatures du livre de prières de Henri II, placé au Musée des Souverains.

Je ne ferai que justice en félicitant M. Martin Daussigny du soin et du goût qui ont présidé au classement des objets confiés à sa garde. C'est là un précédent qu'il serait urgent de voir suivi pour les tableaux. Que la ville en fournisse les moyens à l'habile et laborieux conservateur, M. Thierriat; qu'elle lui permette de mettre en valeur les éléments qu'il a dans les mains, et avant peu elle possédera un musée digne en tous points de l'importance politique de la seconde ville de France.

Comte L. Clément de Ris.

AUTOBIOGRAPHIES

D'ARTISTES CONTEMPORAINS.

« Je voulais faire un dictionnaire des artistes, dit François Grille, ancien directeur des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur, dans le tome Ier d'un rare et curieux recueil intitulé : *Autographes de savants et d'artistes, de connus et d'inconnus, de vivants et de morts, mis aux vents, avec annotations, gloses et commentaires* (Paris, Ledoyen, 1853, 2 vol. in-12). Je fis une circulaire pour avoir des renseignements. Je reçus de toutes parts des réponses. J'en ai inscrit les résultats dans des registres que j'ai déposés à la bibliothèque d'Angers. Il y a là un dépouillement très-curieux des livrets de Salon. C'est un livre tout fait sur l'état des arts sous la République et sous l'Empire. Il ne faut plus qu'un éditeur et un peu de résolution : la rentrée de ses avances sera certaine. »

Il est très-probable que le travail préparé par François Grille ne sera jamais publié, et lui-même en était convaincu ; car il a extrait de son manuscrit différentes notices qui se trouvent éparses dans les volumes de mélanges qu'il a fait paraître coup sur coup à l'époque de sa mort. Ces volumes qui portent pour titres : *Miettes; Autographies de savants et d'artistes; Bric-à-brac*, etc., n'étaient tirés qu'à un très-petit nombre d'exemplaires et distribués à quelques amis, comme les derniers codicilles du testament littéraire de l'auteur. Nous réimprimerons ces notices et nous les ferons précéder aujourd'hui des lettres et notes autobiographiques adressées par les artistes eux-mêmes à François Grille, qui leur avait demandé des renseignements personnels sur leur vie et sur leurs ouvrages. Ce sont là des documents originaux que ne remplacent pas les notices qui en sont

tirées et qui n'en reproduisent qu'une partie. Il est intéressant de savoir comment l'artiste s'est jugé lui-même. P. L.

I. PÉRIGNON, peintre.

LETTRE A FR. GRILLE.

« Paris, 21 novembre 1827.

« Monsieur,

« J'ai l'honneur de répondre à la lettre que j'ai reçue de vous, au sujet du dictionnaire historique des artistes français contemporains, en vous adressant ici les notes que vous désirez.

« PÉRIGNON (Alexis-Nicolas), né à Paris, le 8 janvier 1785, élève de Girodet.

« A exposé plusieurs tableaux aux salons, entre autres les suivants :

« *Annibal Carrache répondant au défi de Josépin, que ses pinceaux sont les armes avec lesquelles il veut le combattre.* (Salon de 1817.)

« *Le Tasse reçu par les deux cardinaux Aldobrandini, à un mille de Rome, lorsqu'il est appelé par le pape Clément VIII.* (Salon de 1819.)

« *Michel-Ange prouvant qu'il est l'auteur d'une statue de Cupidon en apportant le bras qu'il avait cassé.* Ce tableau a obtenu une médaille d'or à Paris. (Salon de 1824.)

« A fait quelques tableaux d'église qui n'ont point été exposés au salon ; d'autres tableaux, représentant des scènes militaires et autres, du XVIe siècle, et un paysage, *Vue des environs de Paris,* exposés à divers salons et aux expositions de Douai et de Lille, où ils ont obtenu une médaille d'argent et une de bronze.

« Marié à dix-neuf ans et demi; a trois enfants qui s'occupent de la peinture.

« A été nommé commissaire expert des Musées royaux en mai 1816.

« Je pense, monsieur, que je réponds par ces notes à vos principales questions; je ne parle pas de mes divers voyages, n'ayant pas encore fait celui d'Italie, que j'espère faire l'année prochaine. Je n'ai fait dans ces voyages que des études variées et peu importantes. Je ne sais s'il vous est intéressant de savoir que j'ai classé et dirigé la vente de Girodet, mon maître, et que j'en ai rédigé le catalogue; j'ai fait la même opération pour ceux de David; j'ai aussi rédigé le catalogue de la partie du cabinet de Denon, comprenant les tableaux et dessins; si je puis donner quelques renseignements à cet égard, ou pour tel autre sujet que ce soit, relatif à l'ouvrage estimable et intéressant dont vous vous occupez, je me ferai un véritable plaisir de répondre à vos désirs.

« Je vous prie d'agréer, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

« PÉRIGNON. »

Rue de Rochechouart, n° 59, ou rue du Dauphin, n° 1.

H. PÉRON, peintre.

NOTICE PAR LUI-MÊME.

Décembre 1827.

Mes nom et prénom sont : Alexandre Péron.

Je suis né à Paris, le 11 février 1776. Mon père était notaire et maire du 9e arrondissement de Paris. Une chute affreuse que je fis en nourrice rendit mon enfance presque contrefaite et influa probablement sur mon moral; car, pendant longtemps, je ne donnai aucune marque d'intelligence. Les soins maternels, la croissance et différents maîtres d'exercices corrigèrent entièrement la nature physique; mais le développement intellectuel fut très-lent et très-laborieux; par malheur, je fus mis trop tôt en pension, chez un homme dont la méthode était de faire entrer la science à coups de nerf de bœuf; je n'appris rien, ou, ce qui est pis, j'appris mal. On me changea de pension et j'entrai chez un maître tout différent, qui me prit en pitié, m'étudia et déclara à mes parents qu'il voulait faire quelque chose de moi ; dès ce moment, il ne voulut plus que j'allasse au collége et devint, pour moi seul, un répétiteur particulier. Comme il était fort bon musicien et qu'il avait remarqué que j'avais de la voix, il m'apprenait la musique, quand il trouvait que j'avais plus soigné mes devoirs; mais, malheureusement, mes commencements avaient été trop négligés, et puis j'avais d'ailleurs de fortes distractions, dont il avait commencé à s'apercevoir : je dessinais presque continuellement. Un jour que, descendu dans son cabinet et n'ayant pas fait les vers dont il m'avait donné la matière, je feuilletais machinalement dans mon cahier, tombe une composition au crayon rouge, que j'avais faite sur un sujet de l'histoire de France; mon maître la ramasse, la regarde. « C'est là votre ouvrage? me dit-il; c'est bon, remontez au quartier, dans peu vous aurez de mes nouvelles. » Effectivement, cette pièce fut portée à mon père, qui en pleura de joie, et qui, à sa sollicitation, me donna un maître de dessin; c'était celui de la pension; comme on lui avait soumis ma composition et qu'il avait déjà entendu parler de moi, il me dispensa des principes ordinaires, me mit sur-le-champ aux têtes. Au bout de six mois, il déclara qu'il n'avait plus rien à m'apprendre et donna le conseil de me faire entrer à l'Académie.

J'avais quinze ans quand je fus mis à l'école de M. Vincent; il n'y avait alors que trois bonnes écoles : David, Regnault et Vincent; j'y travaillai quelques années, jusqu'au départ de la réquisition ; je n'avais pas l'âge, mais j'avais un frère qui partait; je m'engageai et partis avec lui. Nous allâmes à Cherbourg garder les côtes; là, nous n'eûmes pas grand'chose à faire. Bientôt on incorpora notre bataillon dans un autre et il fut destiné pour la Vendée. La plupart de mes amis désertèrent; mon frère obtint son congé, je sollicitai le mien, motivé sur mon défaut d'âge; je l'obtins aussi. De retour à Paris, je revins à l'atelier de M. Vincent, et, au bout de quelque temps, je remportai une médaille à l'Académie ; mais, cependant, toutes mes idées étaient changées ; je m'étais trouvé à l'armée avec un des élèves de M. David. Ce nom m'en imposait; je voulais voir et entendre tous les jours cet homme, dont la réputation était si grande et si bien méritée; mais il fallait pour cela entrer dans son atelier. C'est alors qu'il se fit en moi un combat dont on aurait peine à se faire une idée. Attaché à M. Vincent par les liens de l'amitié particulière dont il m'honorait, ses leçons n'avaient plus pour moi ce grand intérêt, cette sorte d'autorité qui tient à la haute estime qu'un élève a dans les talents de son maître, et, cependant, comment dire à un homme qu'on aime, qu'on révère, comment lui dire qu'on n'a plus de confiance en ses leçons? Ce que je n'osais dire, je le lui écrivis, mais avec des prétextes au moins spécieux; il ne fut pas ma dupe ; il me répondit une lettre que j'ai toujours conservée et qui honore à la fois son cœur et son caractère; mais le pis, c'est que M. David, auquel on avait parlé de l'affection que M. Vincent me portait et qui, pour des raisons politiques qu'il serait hors de saison de détailler ici, avait à se louer des beaux procédés de M. Vincent à son égard, refusa de me recevoir. Malgré ce refus, dès le lendemain, j'allai me mettre au nombre de ses élèves; il m'aperçut, gronda en dedans et me laissa.

Mes yeux commencèrent à s'ouvrir aux leçons d'un si grand maître. Je recommençai à peu près mon art. Si je gagnai sous le rapport du goût et de la simplicité, je perdis beaucoup en facilité d'exécution; je devins timide, et il est à remarquer qu'à cette époque, qui est celle des *Sabines*, M. David produisit cet effet sur la plupart de ses élèves.

(C'est une particularité fort singulière et qui est assez curieuse pour que je la développe dans l'histoire de l'art moderne que je compte publier un jour et dont je rassemble tous les jours les matériaux.)

J'allais m'occuper de mon premier tableau, lorsque je fus atteint par la conscription. La vue du port de Cherbourg m'avait donné du goût pour la marine; je m'engageai comme pilotin et fus envoyé à bord d'un bâtiment à trois ponts, dans la rade de Brest, où notre armée navale se trouvait avec celle espagnole. Quelque temps se passa et je fus appelé par

l'amiral Bruix à son bord, qui me nomma dessinateur de la flotte, faisant partie de son état-major. En cette qualité, j'eus occasion de faire pour le premier consul, qui l'avait vivement demandé, le plan hydrographique de la position de l'armée navale combinée en présence d'une croisière anglaise de soixante voiles ; l'amiral fut satisfait et mit la récompense à ma discrétion ; je lui demandai mon retour à Paris; cela passait ses pouvoirs, mais j'eus un congé limité et je partis. A mon retour, je n'eus rien de plus pressé que d'exécuter mon premier tableau ; je l'exposai, je crois, en 1802. Il représentait *un jeune Pâtre pleurant sur la tombe de son amie*. C'était une figure d'étude, elle était faible ; mais l'effet général fut trouvé assez vrai.

Quelque temps après, je fus nommé professeur de dessin avec M. Bouillon, au Prytanée français.

En 1806, j'exposai au salon un tableau allégorique de *la Paix qui alimente la Science et les Arts*. Je le soignai de mon mieux. La paix générale dont on parlait alors, m'avait fourni cette idée ; mais le tableau n'était pas achevé qu'on se battait sur tous les points ; je n'eus donc pas le mérite de l'à-propos ; toutefois M. David me fit beaucoup de compliments ; il me dit entre autres :

« Vous n'êtes pas mon élève, vous êtes élève de Raphaël. »

Un journal, dans sa critique, parodia cet éloge et m'appela : *singe de Raphaël*. Je fus piqué ; je m'attendais, d'ailleurs, que mon tableau allait faire fureur ! Il n'en fut rien ; de dépit, je retirai mon tableau. Ma tête travailla, les travaux ne vinrent point, le découragement s'en mêla et, au grand étonnement de M. David et de mes camarades, j'avais quitté la peinture.

J'avais trente ans passés ; je fis mon droit ; j'entrai dans l'étude du successeur de mon père ; en six ans de temps, je devins maître clerc et j'allais traiter d'une charge de notaire à Paris, avec un riche mariage, lorsque les Cent jours et les bons procédés d'un compétiteur causèrent la rupture du traité.

J'aurais pu traiter avec d'autres : j'étais en position pour cela ; mais, dans ces fortunes diverses, le démon de la peinture revint ; il me parut piquant qu'un maître clerc de notaire exposât au salon un tableau d'histoire. J'abandonnai donc charge, mariage, fortune, avenir, et j'exécutai le tableau du *Massacre des Innocents* qui fut reçu et exposé au salon de 1815.

A cette époque, je fus nommé professeur à l'école royale de mathématiques et de dessin instituée en faveur des arts mécaniques. J'y suis encore aujourd'hui.

Quelque temps après, j'exécutai pour M. Lucas, médecin, un tableau de *Saint Jean prêchant dans le désert*, annoncé dans le livret du salon.

M. Lucas ne l'envoya pas, parce qu'il avait reçu sa destination. J'en étais là, et je croyais bien, par mes travaux, avoir mérité des encouragements du gouvernement ; je les attendis vainement. Des démarches, je n'en sus jamais faire ; poussé, cependant, par mes anciens camarades, qui tous avaient et attendaient encore des travaux, je me décidai à aller vous trouver, Monsieur, au ministère : vous n'y étiez point ; je vous écrivis une partie, je crois, du contenu de la présente, et j'allai chercher la réponse. « Il n'y a point d'argent, » me dites-vous, et je vous entendis. Au lieu de travaux, voulait-on des succès ? Mais les encouragements font naître les succès ; toute la question est de savoir si l'homme qu'on encourage est né pour en avoir. Ou bien voulut-on me punir de ma légèreté d'avoir abandonné un état sûr et honorable, pour courir de nouveau tous les hasards de la vie artiste ? Le fait est que j'étais mal noté ; je me le tins pour dit.

Pendant ce temps, M. Dupaty, mon ami, parlait avec quelques éloges, à la commission du préfet, de mon tableau du *Massacre des Innocents*. Un tableau de grande dimension me fut accordé, et j'exécutai *une Vision de saint Jean Chrysostome, allant donner la communion aux fidèles*. Il fut exposé au salon de 1819, et est maintenant placé à l'église Saint-Méry, dans la chapelle de la Communion.

Depuis, j'ai été chargé de faire encore, pour le préfet, une Résurrection pour l'église Saint-Ambroise de Popincourt, à Paris. J'y travaille dans ce moment ; mais, des portraits pressés m'empêcheront, je le crains bien, de l'exposer au présent salon.

Je travaille aussi à une grande composition qui, je l'espère, sera finie pour le mois de janvier prochain, et par conséquent, pour aller au salon, c'est la *Mort de César, assassiné dans le Sénat romain*.

ALEXANDRE PÉRON.

III. PERNOT, peintre et dessinateur.

NOTICE PAR LUI-MÊME.

« Je suis né le 10 février 1795, à Wassy, petite ville du département de la Haute-Marne, malheureusement célèbre par son massacre du 1er mars 1562. J'eus de bonne heure, quoique sans maître et sans modèle, le goût des arts, surtout ceux qui dépendent du dessin, et mon père, qui a aussi ce même goût, quoique dans un genre différent, puisqu'il est horloger-mécanicien très-distingué et très-instruit, encouragea ce goût naissant autant qu'il le put.

« Un professeur du collége de Wassy, où j'allais en classe, me donna

aussi quelques conseils, mais sans principes; ce qu'il fût de mieux, fut de m'engager à dessiner le paysage d'après nature. C'est de ce moment que j'ai senti une vocation pour ce genre.

« Cependant je n'étais pas destiné à suivre les arts, dont on a si peu d'idée dans les provinces et surtout dans les petites villes. Je travaillai, après avoir terminé mes études, pendant quelque temps, au cadastre; je devais même remplacer un oncle qui était attaché à l'administration des eaux et forêts; mais le travail des plans ne me souriait pas assez; je ne rêvais que dessin, et j'allai passer quelque temps chez un graveur qui venait de quitter Paris et qui demeurait dans le voisinage. Dans le même temps arriva à Saint-Dizier, ville située à quatre lieues de Wassy, un professeur de dessin, élève de M. Regnault. Il était attaché au collége; on lui reconnut des talents et on apprécia son mérite. Je devins donc son élève et je me mis à dessiner la bosse, la figure et souvent le paysage, quoique cela ne fût pas tout à fait le genre de mon maître. Cependant il me donna de très-bons conseils, et m'excita à suivre la carrière des arts. Je vins donc à Paris, dans le mois de septembre 1811; un élève de David consulta le grand maître pour le choix de l'atelier, et il conseilla celui de Bertin, où j'entrai dans le courant d'octobre de la même année. J'y restai jusqu'au mois de juin 1812, époque où j'allai dessiner, d'après nature, dans mon pays, les sites et les arbres que j'avais essayé de rendre, quelques années auparavant, on peut dire presque sans maître. Je revins passer l'hiver de 1813 chez M. Bertin, et aussitôt le beau temps, je retournai encore dans les bois et les riantes vallées des environs de Wassy.

Bientôt après arriva le terrible hiver de 1814, terrible surtout par la guerre de la Champagne; je n'échappai à la conscription qu'en entrant dans une administration attachée à l'armée; je n'y restai pas longtemps, et je revins à Paris, où les événements si extraordinaires de 1814 avaient amené tant de changements. J'y trouvai un grand protecteur dans l'abbé duc de Montesquieu, ministre de l'intérieur, qui me recommanda à M. Barbier-Neuville, chef de la division des beaux-arts, et dont la ville natale était voisine de la mienne. Je fus logé au musée des artistes, et c'est de ce moment que je commençai à voler de mes propres ailes et à mettre en usage les études, déjà nombreuses, que j'avais faites d'après nature. Ce fut vers cette époque que parut la lithographie. Je fus un des premiers dessinateurs paysagistes qui s'en occupèrent, mais je n'oubliai pas pour cela la peinture, car j'eus le bonheur d'être reçu au concours de paysage historique, la première année de sa fondation, l'année enfin où Michallon, qui était mon ami et mon ancien camarade d'atelier, remporta le grand prix.

« Le désir de connaître un beau pays, un pays classique, m'excita à

faire un voyage pittoresque, et je me mis en route pour la Suisse, le 18 juin 1818. Je parcourus à pied les principaux cantons, en entrant par Genève et en sortant par Bâle. Je revins en France après plus de deux mois de voyage; alors je me préparai pour le salon de 1819, qui s'ouvrit le 25 d'août. J'y mis, pour la première fois, un grand tableau représentant *le Pont et le Château de Saint-Maurice, dans le Valais, vus par un clair de lune;* ce tableau me fut acheté par la maison du roi, et il est placé dans le château de Fontainebleau. C'est dans ce même temps, vers la fin de septembre, que j'épousai Marie-Céline Gillot, née comme moi dans la petite ville de Wassy; peut-être est-elle parente de Claude Gillot, dessinateur et peintre assez estimé, qui fut le maître de Watteau et né, en 1672, dans notre pays, comme je le suis, du côté de mon père, du fameux Diderot, né aussi dans notre département. Nous avons de notre mariage deux filles, dont l'aînée, qui n'a que sept ans, annonce déjà un grand goût pour le dessin; la plus jeune n'a que deux ans. Le 3 juillet 1820, je fis un voyage dans les montagnes des Vosges; je revins à Paris vers la fin de l'année, et je fis pour le roi Louis XVIII un grand dessin représentant *la Fontaine du roi Stanislas, près de Plombières.* Je mis au salon de 1822 un grand tableau fait pour la maison du roi et qui est maintenant dans les appartements de Versailles; il représente *les Fossés de Vincennes.* J'y avais plusieurs dessins et un second tableau, dont le sujet était pris dans la vie du roi Stanislas. Je l'envoyai aussi à l'exposition de la ville de Lille, où il est resté. Il me valut la médaille d'argent; je venais d'avoir la médaille d'or du salon de 1822.

« Pénétré de cette vérité que la peinture et le dessin sont appelés à instruire autant qu'à plaire; que des productions qui n'auraient que des couleurs vives et brillantes, quoique agréables aux yeux, ne feraient pas naître des émotions fortes et de nobles pensées, j'ai choisi de préférence des sites et des sujets dont les effets piquants sont inspirés par la poésie; celle d'Ossian surtout me souriait depuis longtemps; Chateaubriand et les ouvrages de Walter Scott vinrent enflammer mon imagination, et je ne pus résister au désir de voir ce beau pays d'Écosse, que ce grand écrivain dépeint si bien.

« Je m'embarquai pour l'Angleterre, le 4 juin 1824. Je visitai Londres, Oxford, les comtés de Warwick, Lancastre et....., ainsi que les beaux lacs du Northumberland. Bientôt après, j'arrivai à Édimbourg, puis dans les montagnes de l'Écosse, que je visitai à pied pendant deux mois. Je revins à Paris le 8 d'août, et j'assistai à l'ouverture du salon de 1824, où j'avais un grand paysage historique représentant *Marius sur les ruines de Carthage.* Vers la fin de l'exposition, j'eus l'honneur d'offrir au roi Charles X un dessin représentant *le Palais d'Holy-Rood,* qu'il avait habité pendant son séjour à Édimbourg. Sa Majesté me fit donner, par son pre-

mier gentilhomme, une belle épingle en diamants. Dans le même temps, je fus nommé professeur de dessin des pages du roi. J'ai obtenu aussi à l'exposition de Douai, en 1825, une médaille.

« Le succès des dessins que je faisais d'après les croquis faits en Écosse, croquis que j'eus l'honneur de montrer à S. A. R. madame la duchesse de Berry, m'engagea à publier un *Voyage pittoresque en Écosse*, dont la dernière livraison paraîtra vers la fin de l'année. Cet ouvrage renferme 60 vues, qui, presque toutes, ont rapport aux ouvrages de Walter Scott.

« Désirant connaître les bords du Rhin et quelques cabinets de tableaux des Pays-Bas, je quittai Paris le 1er août 1826, et j'allai visiter Bruxelles, Liége, Aix-la-Chapelle et Cologne; de là je remontai à pied le Rhin jusqu'à Mayence, puis je revins à Paris, et, tantôt dans la capitale, tantôt à la campagne, j'ai préparé les tableaux et les dessins que j'ai mis au salon de 1827, qui vient de s'ouvrir. J'y ai principalement une *Vue générale d'Édimbourg*, prise près des ruines de Saint-Antoine (le tableau appartient à M. le directeur du département des beaux-arts), et plusieurs dessins capitaux, dont les motifs sont d'Écosse, d'Angleterre, de Suisse et des bords du Rhin. »

IV. PINGRET, peintre (1).

NOTES PAR LUI-MÊME.

Saint-Quentin, 19 novembre 1827.

NOMS : Édouard Pingret.

LIEU DE NAISSANCE : Saint-Quentin (Aisne).

DATE DE LA NAISSANCE : 1786 ou 1787. Il faudrait lever mon acte de naissance.

MAITRES SOUS LESQUELS ON A ÉTUDIÉ : Regnault et David.

LIEU DES ÉTUDES : Paris.

VOYAGES ENTREPRIS : *Premier voyage*, entrepris en 1811, dans les Pays-Bas, accompagné de Paquet-Syphorien, mon ami, dans le but de visiter les cabinets de tableaux et les chefs-d'œuvre de l'ancienne école flamande,

(1) Il a plus d'art que de génie. Ce n'est pourtant pas un homme médiocre. Il sort de la foule, il s'en est tiré. Il est travailleur assidu, tenace. Il fait ses tableaux avec conscience et il les vend avec adresse. Il parle, il conte, il flatte, il s'insinue, il restaure des châteaux, décrit des pays, publie des ouvrages, donne des leçons et se fait courageusement un renom et une fortune qui ne doivent rien qu'à lui. C'est, à tout prendre, un artiste fort estimable, qui laissera beaucoup de bonnes pages.

(*Note de Fr. Grille.*)

en même temps de faire des croquis, de prendre des notes sur le pays et de composer un ouvrage conjointement avec mon ami.

En effet, un *Voyage historique et pittoresque dans les ci-devant Pays-Bas*, etc., a été publié en 1815, par M. Paquet-Syphorien, 2 vol. in-18, Firmin Didot, Paris, 1815, avec figures gravées. Mais je n'y ai pris aucune part que d'avoir été le premier moteur du voyage, et d'avoir en quelque sorte donné la première idée de son exécution à M. Paquet-Syphorien qui, en spéculateur peu délicat, crut pouvoir s'approprier seul les renseignements acquis en commun, et publia l'ouvrage comme s'il eût été seul à voyager, ou à peu près seul, en se contentant toutefois de rendre une entière justice aux dispositions naissantes de son ami Pingret (voir l'ouvrage). Une circonstance particulière trouve naturellement sa place ici. Occupé à prendre le dessin de la jetée du port de Dunkerque, je fus arrêté par les douaniers et conduit avec mon ami devant l'autorité locale et envoyé à la préfecture de Boulogne comme espion, mon livre de croquis confisqué. De là élargi immédiatement par M. Duplaquet, alors sous-préfet de Boulogne, mais ayant perdu mes croquis, qui sont restés dans les bureaux de la police, circonstance qui s'est opposée à ce que mes dessins figurent dans l'ouvrage de M. Paquet-Syphorien.

Deuxième voyage, en 1819. Au mois de mars 1819, après avoir fait un nombre considérable de portraits au quartier général anglais, alors en occupation militaire à Cambrai, je me rendis à Londres, muni d'une foule de recommandations pour tout ce qu'il y avait de mieux dans l'armée anglaise, et je passai six mois dans cette capitale constamment occupé; j'y fis quatre-vingts à cent portraits à l'huile, parmi lesquels il y en avait plusieurs en pied; je puis donner les noms des personnes les plus remarquables dont j'ai fait les ressemblances, et c'est sous ce rapport seulement et la célérité que je mettais dans l'exécution que l'on doit mentionner ce séjour à Londres.

A Cambrai, j'avais peint trois cent vingt Anglais. Je puis dire que, par mes relations avec les personnes de cette nation que j'ai peintes, je me suis acquis leur estime à beaucoup de titres.

Troisième voyage, en 1821. Appelé par un de mes compatriotes à Poitiers, où il était résidant, je m'y rendis pour y faire les portraits de la famille. J'en fis un grand nombre d'autres, et je visitai le Poitou et les rives de la Loire.

Quatrième voyage, en 1823. Vers le milieu d'août 1823, je partis pour parcourir la Suisse. Je visitai les principaux cantons et l'Oberland bernois. De retour en octobre suivant, je montrai mes croquis et mon journal à M. Hilaire Sazerac, qui s'associa à moi pour faire le recueil des vues sur la Suisse, que nous avons publié en 1825, sous le titre d'*Un mois en Suisse*.

Cinquième voyage, en 1824. Au mois d'août 1824, toujours animé du désir de voir la Suisse, que je n'avais fait que traverser rapidement dans mon premier voyage, je m'y rendis une seconde fois seul, dans le dessein prémédité d'exploiter en entier le canton des Grisons, qu'aucun autre paysagiste avant moi n'avait encore visité. Un des meilleurs guides de la Suisse, Schouday, qui accompagna le voyageur Simon dans ses courses dans les Hautes-Alpes, m'attendait à Zurich. Nous partîmes et parcourûmes ensemble la plus belle partie des Alpes et la moins connue.

J'en rapportai un portefeuille et des notes; avec ces matériaux et l'aide de M. le vicomte de Senonne, ancien secrétaire des Musées de France, nous entreprîmes un recueil de vues sur la Suisse qui a pour titre : *Promenade au pays des Grisons*. (Cet ouvrage est à sa troisième livraison.)

Sixième voyage, en 1825. Au mois d'août 1825, je m'acheminai vers l'Auvergne, que je visitai en entier, et divers départements voisins.

Je continuai mon voyage dans la Provence; je fis des études à l'huile des monuments antiques du Midi de la France; je m'arrêtai aux bouches du Rhône que je remontai jusqu'à Lyon, etc.

Septième voyage, en 1827. Au mois d'avril 1827, je me rendis à Bruxelles, où j'étais attendu par M. Jobard, artiste et lithographe distingué. Nous partîmes ensemble pour parcourir toute la Hollande. Nous la visitâmes en entier, et j'en rapportai un portefeuille volumineux de croquis et de tous les édifices de ce pays dignes d'un observateur curieux.

Je m'occupe en ce moment à lithographier ces croquis pour le *Voyage pittoresque des pays bas de la Hollande*, que publie M. Jobard à Bruxelles.

J'ai aussi parcouru le champ de bataille de Waterloo, et j'en ai rapporté de quoi composer un ouvrage infiniment intéressant que je suis occupé à exécuter.

Pendant mon séjour à Bruxelles, je fis hommage à la reine des Pays-Bas d'un dessin qui représente le pavillon que cette princesse vient de faire bâtir sur les dunes, près le village de Scheveninge, non loin de La Haye.

La reine reçut cet hommage et m'adressa une lettre pleine de bonté en m'envoyant une bague en diamants d'un grand prix.

Ouvrages composés et exécutés.

S'il était nécessaire de donner le détail des tableaux de genre ou autres que j'ai exécutés, et qui sont placés de côté et d'autre, j'essayerais de me les rappeler.

En 1821, je composai et exécutai *Les monuments et les établissements les plus remarquables du département de l'Aisne*, dédié à M. le baron de

Talleyrand, conseiller d'État, préfet de l'Aisne. (Engelmann.) Paris, 1821, 1 vol. in-8°. Cet ouvrage, le premier de ce genre qui ait paru depuis l'invention de la lithographie, a été honoré de la souscription de plus de quatre cents noms connus et de celle de Louis XVIII, des princes et des princesses de la famille royale et des ministres.

J'ai présenté cet ouvrage au roi et à toutes les personnes de sa famille.

Ouvrages exposés en France.

Salon de 1810.

Sous le n° 655. Portrait d'une jeune fille, dans un fond de paysage. (Mlle d'Orsay, actuellement madame la duchesse de Guiche.)

Salon de 1812.

N° 727. Portrait en pied de la nourrice de S. M. le roi de Rome.

Salon de 1814.

N° 759. Portrait d'un prêtre grec.

N° 760. Plusieurs portraits.

Salon de 1817.

N° 619. Portrait en pied du colonel Tréfion.

Salon de 1819.

N° 915. Portrait en pied de Mme Benjamin Paillette avec sa jeune fille, dans un fond de paysage.

Salon de 1822.

N° 1056. *Vœu de S. A. R. madame la duchesse de Berri à Notre-Dame de Liesse* (Aisne).

A la même exposition, j'ai mis au salon un tableau qui m'a été commandé par les actionnaires de l'établissement des glaces de Saint-Gobain. Il représente une coulée de glace en présence de Mme la duchesse de Berri et de tous les administrateurs et autorités du département de l'Aisne.

Ce tableau a été présenté à S. A. R., qui a bien voulu poser ; il a été présenté également à Louis XVIII.

Dans le mois d'avril 1819, M. de Bombelles, évêque d'Amiens, premier aumônier de S. A. R. madame la duchesse de Berri, vint à Liesse, selon le vœu de l'auguste princesse, demander à la Divinité un second Dieu-donné, et ce vœu fut exaucé. Ce fut pour remercier le ciel de cet auguste

bienfait que S. A. R. se rendit à Notre-Dame de Liesse, département de l'Aisne, le 24 mai 1821.

Ce tableau, de 6 pieds sur 5, a été acquis par Mme la duchesse de Berri, qui l'a fait placer dans l'église du château de Rosni, près du cénotaphe renfermant le cœur de son mari. S. A. R. a voulu poser pour ce tableau, et toutes les têtes qui y sont, au nombre de quarante à cinquante, sont tous portraits pris d'après nature. Ce tableau fut présenté au roi et à Monsieur, frère du roi.

SALON DE 1824.

N° 1359. *S. A. R. monseigneur le duc d'Angoulême au canal souterrain, près Saint-Quentin.*

N° 1360. *Louis XIV et Molière.*

« Louis XIV, voulant faire cesser des outrages qui ne devaient pas « s'adresser à un des plus grands génies de son siècle, dit un matin à « Molière, à l'heure de son petit lever : On dit que vous faites maigre « chère ici, Molière, et que les officiers de ma chambre ne vous trouvent « pas fait pour manger avec eux ; mettez-vous à cette table, et *qu'on me « serve mon encas de nuit.* »

Alors le roi, coupant sa volaille, et ayant ordonné à Molière de s'asseoir, lui sert une aile, en prend en même temps une pour lui, et ordonne qu'on introduise les entrées familières, qui se composaient des personnes les plus marquantes et les plus favorisées de la cour. « Vous me voyez, leur dit le roy, occupé de faire manger Molière, que mes valets de chambre ne trouvent pas d'assez bonne compagnie pour eux. » (Mém. inédits de Mme Campan.)

Ce tableau appartient à M. le vicomte de Montozon.

N° 1361. *Diane de Poitiers recevant un message de François Ier.* L'intérieur de l'appartement est celui qu'occupait Diane de Poitiers, à Poitiers.

N° 1362. *Les orphelins en prière,* acquis par la Société des Amis des Arts de Paris, échu au sort à M. le comte de Crespy.

N° 1363. Portrait en pied de M. le chevalier Jary.

Sur les ouvrages exposés en 1824, j'ai obtenu une médaille d'or.

Société des amis des arts de Douai.

EXPOSITION DE 1825.

N° 278. *Rebecca.*

Scène tirée du roman d'Ivanhoe (Walter Scott).

N° 278. *Louis XIV et Molière.* Réduction du même tableau mentionné plus haut, destinée au graveur.

Société des amis des arts de la ville de Cambrai.

Exposition de 1826.

N° 231. *La Mort de l'orpheline*, acquis par la ville de Cambrai.

N° 232. *L'Entrée au couvent*, intérieur pris à Arles, en Provence.

N° 233. *L'Intérieur d'un cloître à Fribourg, en Suisse.*

N° 234. *Les Provençales en prière.*

N° 235. *La Prison de Chillon*, canton de Vaux, en Suisse, prise sur les lieux.

N° 236. *La Veillée suisse* (mœurs du canton d'Underwald).

N° 237. *Louis XV, Voltaire et madame de Pompadour.* — Voltaire obtint un brevet de gentilhomme des mains de Louis XV. Tableau commandé par MM. Sazerac et Duval, éditeurs, pour faire partie de l'ouvrage intitulé : *Galerie des amours des Gaules.* Ce tableau a été lithographié par Maurier.

Sur les ouvrages exposés à Cambrai, j'ai reçu une médaille d'argent pour le prix de genre.

Salon de 1827.

N° 821. *La Veuve.* Ce tableau appartient à M. Decoux.

N° 822. *La Mort de l'orpheline.* Double du premier tableau, avec des additions.

Exposition à l'académie royale de Londres.

Salon de Londres, 1819.

N° 50. Portrait du colonel sir Ch. Brolke, député au quartier general en France.

N° 52. Portrait du général Alava, en costume espagnol.

N° 71. Portrait du lieutenant-colonel Wylly.

N° 695. Portrait en pied de lady Wylly.

Emplois remplis.

Au mois de mai 1822, la place de professeur à l'école royale gratuite de dessin, fondée à Saint-Quentin, par Quentin Delatour, peintre particulier de Louis XV, fut vacante par la démission volontaire (1) de M. Bonvoisin, ancien pensionnaire de l'Académie de France, professeur en ladite place de Saint-Quentin.

(1) Après six ans de gestion, M. Bonvoisin, dégoûté des tracasseries de quelques administrateurs ignorants, eut la faiblesse de se désister de ce poste qui lui valait 5,000 à 6,000 francs.

Ainsi que les statuts de l'institution le prescrivent, un concours fut ouvert immédiatement pour remplacer le professeur sortant. Quarante à cinquante prétendants se mirent sur les rangs. Je fus nommé premier candidat au scrutin.

Le 15 juin suivant, l'Institut de France ratifia ce choix à l'unanimité de 30 voix, et je quittai Paris, où j'étais alors fixé, pour venir prendre possession de la place où je suis encore depuis cette époque.

Je n'ai jamais rempli d'autre emploi.

Fait particulier sur l'époque du mariage. — J'ignore l'époque de mon mariage.

Le nombre d'enfants. — Quel est celui qui, garçon, peut les compter ?

Les chances diverses de la vie. —Mon père, qui n'existe plus, était un artisan, le plus instruit du pays dans sa partie; après avoir parcouru sa carrière d'une manière honorable, les troubles de la révolution lui enlevèrent le peu qu'il avait pu amasser après avoir élevé une nombreuse famille. Deux de ses fils aînés furent enlevés par la réquisition; les autres enfants se dispersèrent. Je restai seul, jeune encore, pour soutenir mon père et ma mère, âgés et infirmes.

Enclin au dessin par des dispositions naturelles, j'entrai dès l'âge le plus tendre chez mon parent, M. Carlier, peintre, qui était venu monter une école de dessin à Saint-Quentin. Je fis des portraits et j'amassai de quoi me rendre, la moitié de l'année, à Paris, où j'étudiais avec ardeur jusqu'au moment où l'argent me manquait. Je revenais alors au pays natal, j'y secourais mes parents et je retournais ainsi chaque année à Paris.

C'est de cette manière que j'ai pu me procurer quelques avis, mais sans doute infructueux pour parvenir à un talent marquant.

Toutes les chances me furent contraires : cinq fois tombé au sort pour marcher à l'armée, j'eus cinq fois à me tirer seul de ce pas difficile.

Je voulus aider un frère à s'établir; il compromit mes intérêts et me ruina.

Je fermai les yeux à mon père, à ma mère et j'acquittai leurs dettes. Je m'acquis par là l'estime des gens de bien de mon pays, et j'ai vu ma récompense dans l'appui des premiers magistrats de mon département.

Je dois ma réforme de la levée de 1813 à M. le duc de Vicence, alors grand écuyer de l'empereur Napoléon et ministre des relations extérieures.

Doué, malheureusement, d'une âme expansive, j'eus souvent l'occasion de partager la haine que Jean-Jacques Rousseau portait à l'espèce humaine en général, et je fis plus d'ingrats que d'amis.

La circonstance qui a influé le plus sur mon existence est le manque de fortune à une époque où elle est absolument indispensable pour acquérir des talents réels.

J'ai dû user la moitié de ma vie pour jouir de l'autre moitié, et, parvenu à la quarantaine, je ne suis pas plus avancé que j'aurais pu l'être à trente ans, si la fortune était venue m'aider.

Placé dans une province où je suis seul de l'exercice de mon art, il m'est infiniment difficile de faire aussi bien que je pourrais, si j'exerçais mon art dans une capitale au centre des conseils et de la rivalité.

Mais je me sens trop faible, peut-être, pour en essayer, et mon sort est de rester où je suis et d'y trouver le bonheur qui n'est point inséparable de ma situation.

En général, je n'ai retiré que peu ou pas de satisfaction des chefs d'administration ou des autorités de ma ville natale, lesquels, par un préjugé trop connu, ne m'ont jamais vu sous un jour favorable et m'ont rarement payé de retour. Ainsi mon zèle pour la chose publique n'ayant point été senti ni apprécié, j'ai conçu de l'aversion pendant nombre d'années pour mon pays natal. Ce n'est que depuis peu de temps que j'ai lieu de me louer d'y être fixé, et j'espère, avec le temps, détruire entièrement l'opinion fausse que l'on avait de moi sur toutes choses.

Tels sont, monsieur, les renseignements que j'ai à donner. Je souhaite qu'ils répondent à votre attente.

Je suis dans les sentiments d'estime votre très-humble

ÉD. PINGRET.

V. EUGÉNIE PÉNAVÈRE.

LETTRE A FR. GRILLE.

« MONSIEUR,

« En réponse à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser, je vous fais passer les divers renseignements que vous désirez avoir pour votre intéressant ouvrage. Malgré le peu d'importance de mon article, je tiendrai à honneur que mon nom y soit réuni à celui de tous les artistes célèbres que nous possédons, et je me réjouis avec eux du service que votre utile entreprise doit rendre aux beaux-arts.

« Mes noms sont Anne-Antoinette-Charlotte-Eugénie Pénavère. Je suis née à Niort, département des Deux-Sèvres, en 1797; je ne suis point mariée. J'habite Paris depuis mon enfance, et je n'ai point fait de voyages intéressants. Je suis élève de M. Wafflard; je peins le portrait et le genre. Entre autres tableaux, je puis indiquer celui d'*une Fileuse dans une cuisine*, exposé en 1824, et que la Société des Amis des Arts de Paris m'a acheté aussitôt l'ouverture du salon, et *la Lecture du roman nouveau*, tableau exposé à Cambrai en 1826, qui m'a aussi été acheté par la Société des Amis des Arts de cette ville, et qui m'a valu une mention honorable de cette même Société.

« Voilà, monsieur, les renseignements que je puis vous fournir; je regrette qu'ils ne soient pas plus intéressants, et je craindrais d'abuser de vos moments en vous entretenant plus longtemps de moi.

« EUGÉNIE PÉNAVERE,
« Rue du Faubourg-Saint-Denis, n° 111.

« Paris, 21 novembre 1827. »

VI. AUGUSTIN.

NOTICE SUR SA VIE ET SES OEUVRES, PAR SA FEMME.

M. Augustin n'a point eu de maître; de grandes dispositions, une grande aptitude et beaucoup de persévérance pour rendre la nature telle qu'il la voyait, lui ont fait pousser l'art de la miniature à un point inconnu jusqu'à lui et s'ouvrir une route nouvelle. N'ayant suivi aucune école, ses portraits n'ont pas de système; c'est la nature prise sur le fait.

Il avait commencé à s'occuper de peinture dans le lieu de sa naissance; un ami ayant remarqué ses dispositions, l'engagea à venir à Paris, où il arriva en 1781.

Il peint la miniature, l'huile et l'émail. Son portrait, grande miniature, dans lequel il est enveloppé d'un manteau appuyé d'un côté sur un portefeuille et tenant un crayon de l'autre main, exposé au salon de 1796, lui fit une grande réputation, car jusqu'à lui on n'avait pas d'idée qu'on pût peindre la miniature de cette manière.

Le portrait de M. Callamard, statuaire, au salon de 1801, peint en dix-sept jours, dont la figure, extrêmement gravée de petite vérole, est rendue d'une manière charmante, vint mettre le sceau à sa réputation, qui ne put que s'accroître encore par les portraits de M. Chaudet, statuaire (1804) Naderman et Mme la vicomtesse Ch., ce dernier portrait en pied (1810), M. Frédéric Duvernois (1816). En 1815, il fit le portrait de S. M. Louis XVIII, de Mgrs les ducs de Berry, d'Orléans et de Chartres; celui de S. A. R. la Dauphine, fait en quatre séances, exposé en 1817, et gravé par M. Lignon, offre une parfaite ressemblance et une exécution remarquable, surtout par la manière dont sont rendues les pierreries.

Il a fait aussi un grand nombre de portraits en émail dont nous ne citerons que quelques-uns : celui de M. Denon, alors directeur du Musée, 1810 (cet émail, de la dimension de cinq pouces, ce qui ajoutait à la difficulté de l'exécution, ne laisse rien à désirer); un portrait de Joséphine, de la princesse Schwarzemberg et plusieurs de S. M. Louis XVIII. Il a peint aussi un grand nombre de rois et de princes de l'Europe. M. Augustin ayant fait de grandes recherches sur les couleurs et ayant remplacé celles tirées du règne végétal par d'autres du règne minéral, a pu don-

ner à la miniature une solidité qu'elle n'avait pas jusqu'à lui ; les mêmes recherches lui ont fait compléter sa palette pour peindre l'émail. Nommé, en 1819, premier peintre en miniature de la chambre et du cabinet du roi, et membre de la Légion d'honneur, en 1821.

Il avait d'abord commencé à étudier l'architecture que différentes circonstances lui firent abandonner. Mais, dès sa plus tendre enfance, il avait montré un goût si vif pour les arts, qu'il devint artiste presque malgré sa mère, qui eût voulu lui faire embrasser l'état ecclésiastique. Lors de son arrivée à Paris en 1781, il n'avait encore que des dispositions, point de réputation, point de protecteur, et pour toute fortune trois louis. C'est de ce point qu'il parvint à être un des premiers dans l'art qu'il avait embrassé, soutenu dans ses travaux et dans les privations qu'il dut s'imposer, par le désir d'être utile à sa mère, qui avait été ruinée lors de l'incendie qui détruisit Saint-Diez en 1758.

Marié le 8 juillet 1800.

Point d'enfants.

Lettre d'Augustin a Fr. Grille.

« Monsieur,

« En lisant ces jours derniers différentes biographies sur les peintres des diverses écoles anciennes, j'y ai vu relatées avec soin les visites que les princes et les rois ont cru devoir leur faire pour encourager les arts et honorer leur talent ; je crois me rappeler que, dans la notice qui a dû vous être remise sur moi, d'après votre demande, il n'a nullement été question des princes qui ont honoré mon atelier de leur présence. Outre Mgrs les ducs de Berry, d'Orléans et sa famille, le prince royal de Bavière, actuellement roi, et le prince d'Orange que j'ai peint, j'ai reçu, à cette époque, la visite de presque tous les princes souverains qui étaient alors à Paris ; depuis, madame la duchesse de Berry, pour laquelle j'ai exécuté plusieurs ouvrages, m'a fait le même honneur.

« Comme vous demandez, monsieur, les renseignements les plus minutieux, j'ai pensé que je devais ajouter ceux-ci à ceux que vous avez déjà reçus, vous priant, monsieur, d'agréer l'assurance des sentiments distingués de votre serviteur.

« Le ch^er^ Augustin,
« premier peintre en miniature de la chambre
et du cabinet du roi.

« Le 22 janvier 1828. »

VII. THOMAS, peintre.

Lettre a Fr. Grille.

Le 25 novembre 1827.

« Monsieur,

« En réponse à votre circulaire imprimée, envoyée aux artistes, et par laquelle vous leur demandez des renseignements sur eux et ce qui les concerne, j'ai l'honneur de vous adresser ce qui suit :

« Prénoms : Antoine-Jean-Baptiste ; nom : Thomas. Lieu de naissance : Paris. Date de la naissance : 31 octobre 1791. Maître sous lequel j'ai étudié : M. Vincent. Lieux des études : atelier de M. Vincent, école spéciale de peinture aux Quatre-Nations, Musée. Voyages : en Italie comme pensionnaire à l'Académie des Beaux-Arts, à Rome. Époques de départ et de retour : novembre 1816 et décembre 1818. Je devais rester cinq ans en Italie ; des soins à donner à mes affaires particulières et à ma famille, me firent renoncer à trois ans de pension. Ouvrages composés, exécutés et exposés : *Les Vendeurs chassés du temple*, tableau commandé par la ville pour l'église de Saint-Roch, exécuté de 1820 à 1821, exposé au salon de 1822. Au même salon, j'ai exposé un tableau de chevalet, représentant : *Une éruption du mont Vésuve*, pendant laquelle se fait la procession de saint Janvier. Au salon de 1824, j'ai exposé un tableau commandé par la maison du roi pour le conseil d'État, représentant : *Les Seize au Parlement*, arrestation d'Achille de Harlay et des membres du parlement. Cette année (1827), je viens de terminer le tableau qui doit faire pendant aux *Seize au Parlement*, et qui représente : *La Journée des Barricades :* Molé répondant aux factieux qui le menacent de la mort : « Quand vous me tuerez, il ne me faudra que six pieds de terre. » Les salles du conseil d'État seront, je crois, ouvertes au public en janvier prochain ; on y verra mes deux tableaux. Pendant mon séjour en Italie, j'ai occupé quelques moments de loisir à réunir de nombreux dessins que je considérai d'abord comme autant de souvenirs des scènes familières, des costumes et des usages du peuple que gouverne le Saint-Père. Des notes nombreuses ajoutées à ma collection, en faisaient le complément. De retour à Paris, on me conseilla de publier mon recueil ; je le fis et lui donnai pour titre : *Un an à Rome et dans ses environs*. J'ai mis près de quatre ans à cet ouvrage ; il a été terminé cette année ; j'en suis éditeur.

« A l'âge de quinze ans, je commençai les études du dessin. J'ai été assez heureux que de remporter les prix et les médailles dans les concours de l'Académie. Le prix du torse, ou demi-figure peinte, grandeur naturelle, m'ayant été décerné à l'unanimité par les professeurs de l'Académie, on

obtint à ce sujet mon exemption de la conscription, accordée par le souverain même ; faveur que je dois en partie aux démarches toutes paternelles de M. Vincent, mon maître, et de M. Mérimée, secrétaire général des écoles.

« J'ai remporté le second prix de peinture en 1815. Cette année, le concours ayant paru assez fort pour récompenser les élèves qui avaient eu le bonheur de se signaler, on décerna quatre prix et une mention honorable. Sur dix concurrents, cinq ont été récompensés.

« En 1816, j'obtins le grand prix. Mon maître, M. Vincent, était près de quitter la vie ; il fit apporter mon tableau devant son lit et me dit d'une voix faible : « Vous allez partir pour l'Italie ; à Rome, vous trouverez M. Thévenin, mon élève, qui est directeur de l'Académie ; les pensionnaires peintres, MM. Léon Pallière, Forestin Picot, Allaux, sont aussi mes élèves ; vous, mon ami, êtes le dernier des élèves que j'ai faits ; ainsi tous les peintres que l'on comptera à l'Académie de France, à Rome, sont sortis de mon atelier. Je puis mourir content. »

« Voilà, monsieur, à quoi se borne tout ce que l'on peut dire de moi, dans le dictionnaire historique que vous rédigez et que vous allez publier. Le reste de ma vie est de trop peu d'importance pour en occuper le public, et c'est déjà beaucoup de vouloir bien lui mettre mon nom sous les yeux. Je sens tout l'honneur que vous voulez bien me faire et vous en exprime mes remercîments.

« Agréez, monsieur, mes civilités très-empressées.

« THOMAS.

« Rue Neuve et place Saint-Georges, nouveau, quartier d'Antin. »

VIII. CAILLOUETTE, sculpteur.

NOTE, PAR LUI-MÊME.

« Je suis né à Paris, en mai 1791. J'ai été placé par mon père, à l'âge de quatorze ans, chez M. Roland, un des plus habiles statuaires du siècle. M. Roland, après m'avoir éprouvé, me trouva des dispositions ; il me fit dessiner, modeler, puis m'envoya, au bout de deux ans, à l'École royale. J'y mis au prix et fus reçu dans les premiers. Au bout de six mois, j'eus une deuxième médaille. A dix-sept ans, j'eus la première, puis le prix dit départemental sur tous les premiers médaillistes. A dix-huit ans, je me présentai au concours du grand prix ; j'y obtins une médaille d'or d'encouragement sur une figure de ronde-bosse (*Marius*). Je mis encore plusieurs fois aux prix les années suivantes ; mais alors les passions de mon âge ayant pris beaucoup d'empire sur moi, je négligeai

mes études, et je n'eus d'autres succès, pendant quatre ans, qu'une mention honorable au concours de la tête d'expression. C'est ici une époque de ma vie à laquelle je ne pense jamais sans gémir. J'avais vingt-deux ans environ, lorsque mon père, veuf depuis dix ans, eut envie de se remarier. Sa nouvelle épouse lui amena une nouvelle charge, qui lui rendit vraisemblablement la mienne trop pesante, et il me signifia que je devais quitter la maison paternelle ; je fus forcé d'obéir. Me voici livré à moi-même, dans un âge, à la vérité, où l'homme se suffit ordinairement, mais où l'on n'est rien encore dans les arts. Éloigné de mon père, abandonné, je ne sais trop pourquoi, de presque toute ma famille, privé de ressources et d'amis, je me sentis découragé, bouleversé, et je restai pendant plusieurs jours dans un état d'anéantissement tel, que je croyais ne m'en plus relever.

« Pourtant, forcé par la nécessité de sortir de cet engourdissement, je fus obligé d'aller aux expédients, et de faire, pour subsister fort mal, une profession tout à fait étrangère aux arts. Depuis quatre ans déjà, j'y avais renoncé, lorsqu'un jour je rencontrai un jeune peintre, riche, qui m'avait connu à l'Académie. « Que faites-vous? — Pas grand'chose. — Voulez-vous faire mon portrait? — Volontiers, » lui dis-je. Nous prenons jour, je réussis passablement à ce portrait, le premier de tous, et il m'en procura plusieurs, entre autres celui d'un peintre de mérite, qui s'intéressa à ma position, et s'employa avec beaucoup de zèle pour me faire obtenir, par la voie de ses amis, un des bas-reliefs que l'on destinait alors à la décoration de la fontaine de la Bastille. J'avais vingt-six ans, et depuis quatre ans je n'avais pas touché un crayon. Cependant, encouragé par le travail, je me remis à l'étude. Malheureusement, je perdis mon maître à cette époque; M. Roland succomba à une maladie douloureuse. J'avais plus de raison pour le regretter, car il m'avait toujours témoigné beaucoup d'amitié, malgré mes écarts, et de plus il devait m'occuper longtemps à des travaux qu'il allait commencer.

Je me trouve donc encore privé de mon protecteur et de mes espérances. Je me présente à M. Cartelier, qui me reçoit au nombre de ses élèves. Je me sens enflammé de nouveau par les conseils de cet excellent homme. Je travaille jour et nuit; je fais des économies à force de privations, et, à l'âge de vingt-six ans environ, je me présente au concours. Je remporte deux fois de suite le prix de composition, et en 1818 le second grand prix de sculpture. C'était là mon dernier effort... Ma bourse était vide, ma santé épuisée; il semblait que tout se réunissait pour me mettre dans l'impossibilité d'aller plus loin. Je fis une maladie qui, sans me forcer de rester au lit, me fit souffrir horriblement et dont je ressens encore les suites. Ainsi, j'eus la douleur de voir s'évanouir toutes mes espérances, et s'éloigner de moi le but après lequel j'aspirais depuis si

longtemps et pour lequel j'avais fait tant de sacrifices. La route de Rome m'était fermée ; les règlements de l'Académie étaient formels, et passé trente ans on se trouvait exclu des concours en général.

« Dans cette affligeante position, je ne me décourageai pourtant pas ; je consacrai le peu de santé qui me restait à faire des petits modèles pour le bronze, et ayant eu des occasions assez favorables dans ce genre de travail, je trouvai le moyen d'amasser quelque argent et d'étudier encore de temps à autre. Je fis une figure (*un Pêcheur*) que j'exposai au salon de 1822, avec le modèle du bas-relief pour la Bastille, dont j'ai parlé plus haut.

« Cette figure fut remarquée et me mérita une médaille d'or et quelques travaux. M. de Forbin me donna un buste en marbre (*Jacques Ruisdael*), aujourd'hui dans la grande galerie ; M. le préfet de la Seine une figure (*la Vierge*), aujourd'hui à Saint-Ambroise, ainsi que plusieurs panneaux d'une frise, que l'on fit à l'occasion d'une fête que donna la ville de Paris au duc d'Angoulême, à son retour d'Espagne. J'exposai ces deux objets en 1824, ainsi qu'une statue du roi Charles X, que je fis en un mois, conjointement avec M. Cortot, habile statuaire, dont j'ai l'honneur d'être l'ami.

« Cette exposition me procura des tableaux. J'obtins, de la maison du roi, un bas-relief en marbre (*l'Architecture*) pour l'escalier du Musée ; de M. le préfet, une figure en plâtre (*la Foi*) pour Saint-Ambroise, ainsi que plusieurs bas-reliefs en pierre pour la grande salle du tribunal, au palais de la Bourse. J'obtins aussi, de la Société des Amis des Arts, la commande d'une petite figure en marbre (*Psyché abandonnée*), aujourd'hui aux Tuileries. J'ai joint à cela une étude (*Socrate*), et j'ai exposé le tout au salon de 1827. »

MUSÉE DU PALAIS DE L'ERMITAGE

SOUS

LE RÈGNE DE CATHERINE II.

(SUITE) (1).

1347.	François Gauban et Jean Van der Wend.	Païsage.
1348.	Inconnu.	Païsage.
1349.	Londolf de Jong.	Païsage avec quelques figures.
1350.	Inconnu.	La Peinture.
1351.	Jean Weeninx.	Païsage orné de ruines avec du gibier tué.
1352.	—	Des fruits.
1353.	—	Du gibier, des fruits et un singe.
1354.	François Zuccarelli.	Païsage avec une chute d'eau.
1355.	—	Païsage orné de figures.
1356.	Nicolas Huysman, de Malines.	Païsage.
1357.	—	Païsage.
1358.	Inconnu.	Portrait d'homme.
1359.	Jean-Henri Roos.	Païsage.
1360.	Elie Van den Broeck.	Des fruits et du vin.
1361.	François Boucher.	Des Enfants représentant la peinture.
1362.	—	Des Enfants représentant la poésie.
1363.	Inconnu.	Une Bataille.
1364.	—	Portrait de femme.
1365.	Abraham Hondius.	La Chasse au cerf.
1366.	Isaac Moucheron.	Païsage.
1367.	Jacques Ruysdael.	Païsage.
1368.	Pierre Wouwerman.	Bataille contre les Turcs.
1369.	Christophe Schwarz.	Le Sac d'une ville.
1370.	Ludolph Backhuysen.	Un vaisseau battu par la tempête.
1371.	Jean Holbein.	Le Portrait de Thomas Morus.
1372.	—	Le Portrait de la femme de Th. Morus.
1373.	A. Van der Velde.	Païsage orné de figures.

(1) Voir la livraison de janvier 1862.

1374.	A. Van der Velde.	Païsage orné de figures.
1375.	Jean Baptiste Oudry.	Sujet de chasse.
1376.	Gaspard-Pierre Verbruggen.	Des fleurs.
1377.	—	Des fleurs.
1378.	Othon Marseus, ou Marcellis.	Des insectes.
1379.	—	Des insectes.
1380.	François Albani.	Un sacrifice au dieu Pan.
1381.	—	Un Bacchus.
1382.	Corneille Boys.	Païsage et figures.
1383.	—	Païsage.
1384.	Anne-Dorothée Terbonche.	Portrait d'un jeune homme.
1385.	—	Portrait d'une jeune fille.
1386.	—	Cléopâtre mordue par un aspic.
1387.	—	Une Bacchante.
1388.	—	Artémise buvant les cendres de son mari.
1389.	Jean Steen.	Conversation flamande.
1390.	N. Spruid.	Des poules et des poussins.
1391.	C.-G. Dietrich.	Païsage et chute d'eau.
1392.	—	Païsage orné de figures.
1393.	Antoine-François Boudewyns et Pierre Bout.	Païsage.
1394.	—	Païsage.
1395.	Jean Van Goyen.	Païsage.
1396.	—	Païsage.
1397.	Sebastien Bourdon.	Un corps de garde.
1398.	Gabriel-Ambroise Donath.	Colonnade avec un obélisque au milieu.
1399.	David Teniers.	Païsage et figures.
1400.	P.-P. Rubens.	Esquisse allégorique.
1401.	Noël-Nicolas Coypel.	Le Bain de Diane.
1402.	—	La Naissance de Vénus.
1403.	M. Vien.	La Poule sur ses poussins.
1404.	—	Le Faisan rouge de la Chine.
1405.	Guillaume Van Aelst.	Du gibier, des poissons, un homard et des champignons.
1406.	Jean-David de Heem.	Des fruits.
1407.	Chrétien-Guillaume Dietrich.	Un sujet de nuit.
1408.	—	La lanterne magique et la marmotte.
1409.	Melchior Hondekoeter.	Différents oiseaux.
1410.	—	Une ménagerie.
1411.	Jean Wynants.	Païsage orné de figures.

1412.	Jacques Ruysdael.	Païsage.
1413.	M. Hondekoeter.	Tableau de chasse.
1414.	N. Boerstraaten.	Un port de mer.
1415.	Jacques Kooning.	Vue d'une promenade de la Haye.
1416.	Inconnu.	Une vue de la ville d'Anvers.
1417.	J. Ruysdael.	Païsage.
1418.	—	Païsage.
1419.	Ludolf Backhuysen.	Une marine.
1420.	François Desportes.	Sujet de chasse.
1421.	—	Sujet de chasse.
1422.	Gérard Van Opstal.	Païsage. Vénus et Adonis.
1423.	Joseph Vernet.	Une soirée.
1424.	Inconnu.	Un vieillard lisant dans un livre.
1425.	Bartholomé Van der Helst.	Buste d'homme.
1426.	Jean Van Huysum.	Des fleurs, des fruits et des insectes.
1427.	Inconnu.	Une écurie.
1428.	—	Une écurie.
1429.	—	La Sculpture.
1430.	—	La Peinture.
1431.	N. Leichner.	Portrait d'homme en frac, habillé de noir.
1432.	Goltzius, nommé Geldorp.	Lucrèce.
1433.	Rachel Ruisch.	Des fleurs.
1434.	Jean Roos.	Des fruits.
1435.	—	Des fruits.
1436.	J. F. Grooth.	Un chien.
1437.	Paul Potter.	Un sanglier se défendant contre des chiens.
1438.	Venceslas-Laurent Reiner.	Païsage orné de figures et de bétail.
1439.	—	Païsage.
1440.	George Jacobs.	Une chasse à l'ours.
1441.	—	Une chasse au sanglier.
1442.	François Sneyders.	La chasse au lion.
1443.	Inconnu.	Attaque d'un convoi.
1444.	Alexandre Thiele.	Païsage montueux.
1445.	—	Païsage.
1446.	Lucas Muller, dit *de Cranach*.	Vénus et l'Amour.
1447.	George Van Streck.	Un casque orné d'un plumet blanc.
1448.	Josse Momper et Jean Breughel.	Païsage orné de figures.
1449.	Henri Van Balen et Jean Breughel.	Vénus et Cupidon.

1450.	Inconnu.	Vue d'une place ornée de figures et d'architecture.
1451.	—	Vue d'un marché d'une ville d'Italie.
1452.	Jean Van Acken.	Tableau allégorique.
1453.	Inconnu.	Renaud endormi, qu'Armide couronne d'une guirlande de fleurs.
1454.	Jean et André Both, frères.	Païsage.
1455.	Charles Cagliari, dit *Carletto*.	Vénus et l'Amour.
1456.	Inconnu.	Païsage.
1457.	Philippe Roos, dit *Rosa Romano*.	Pastorale.
1458.	—	Pastorale.
1459.	Antoine Kern.	Le Printemps et l'Été.
1460.	—	L'Automne et l'Hyver.
1461.	Augustin Terwesten.	Un Génie menant un jeune garçon par la main.
1462.	—	Vénus et l'Amour.
1463.	Claude Gelée, dit le Lorrain.	Marine.
1464.	—	Marine.
1465.	François Solimène.	L'Enlèvement des Sabines.
1466.	René Zeeman.	Une marine.
1467.	Égide Hondekoeter.	Un païsage.
1468.	Alexandre Thiele.	Païsage orné de bâtiments.
1469.	—	Païsage et campement de troupes.
1470.	Jules Romain.	Une bataille.
1471.	Henri Goltzius.	Adam et Ève.
1472.	—	Le Baptême de Jésus-Christ.
1473.	François Solimène.	Armide fuyante.
1474.	—	Renaud endormi, qu'Armide couronne d'une guirlande de fleurs.
1475.	Charles Loth.	Loth et ses filles.
1476.	C.-G. Dietrich.	Pastorale.
1477.	—	Pastorale.
1478.	Inconnu.	L'Enlèvement d'Europe.
1479.	—	Bacchus et Ariadne.
1480.	George Jacobs.	Une chasse au sanglier.
1481.	—	Combat d'un sanglier contre des chiens.
1482.	François-Charles Palcko.	Alexandre et la famille de Darius.
1483.	—	La Mort d'Alexandre.
1484.	Le chevalier Pierre Liberi.	Diane et Calistho.
1485.	Inconnu.	Hector traîné autour des murs de Troie.

1486.	François Sneyders.	La chasse au tigre.
1487.	—	Un cheval attaqué par des loups.
1488.	Joseph Roos, dit Rosa de Dresde.	Pastorale.
1489.	—	Païsage orné de bétail.
1490.	François Sneyders.	Une chasse au cerf.
1491.	—	Un cheval attaqué par des chiens.
1492.	—	Combat d'ours contre des chiens.
1493.	—	Une chasse de Diane.
1494.	—	Une chasse au sanglier.
1495.	C.-G. Dietrich.	Pastorale.
1496.	—	Pastorale.
1497.	Philippe Roos, dit Rosa Romano.	Païsage orné de figures.
1498.	Inconnu.	Loth et ses filles.
1499.	—	Sujet allégorique.
1500.	Antoine Corrége.	Danaé et trois Amours.
1501.	Le chevalier André Celesti.	L'Adoration du veau d'or.
1502.	—	Alexandre et la famille de Darius.
1503.	—	Le Repas de Balthazar, avec la main qui écrit sur le mur.
1504.	—	Salomon entre ses femmes, sacrifiant aux idoles.
1505.	Paul de Matteis.	Apollon et Galathée.
1506.	Marc Benefiale.	Sujet historique.
1507.	—	Sujet historique.
1508.	Louis Sylvestre.	Tableau allégorique.
1509.	—	Tableau allégorique.
1510.	Anne Dorothée Terbonche.	Antiope et Jupiter.
1511.	J. Ruysdael.	Païsage.
1512.	Inconnu.	Le Dernier jugement.
1513.	François Melée.	Païsage avec figures et ruines.
1514.	François Sneyders.	Des chiens qui se battent.
1515.	Guillaume Doudyns.	La chaste Susanne.
1516.	Dominique Zampieri, dit *le Dominiquin*.	La Vie des premiers hommes.
1517.	Jacques Carpioni.	Le Déluge.
1518.	A. Corrége.	La Force et la Providence.
1519.	Thomas Willebort.	Diane et Endymion.
1520.	Samuel Théodore Gerike.	Le Rapt de Ganymède.
1521.	N. Droogsloot.	Païsage et chute d'eau.
1522.	—	Païsage et vue d'une baie.

1523.	A. Bloemaert.	Païsage orné de beaucoup de figures.
1524.	Samuel-Théodore Gerike.	Pallas parant de son bouclier le trait que lui lance l'Amour.
1525.	Jean Glauber.	Païsage.
1526.	A. Corrége.	Vénus faisant instruire Cupidon par Mercure.
1527.	Marc-Antoine Franceschini.	Moïse sauvé des eaux.
1528.	—	L'Entrevue de Jacob et de Rachel.
1529.	Roland Savery.	Païsage orné de figures.
1530.	Corneille Engelbrechtsen.	Dix-sept têtes de confédérés de la République de Hollande.
1531.	—	Neuf portraits des confédérés de la Suisse.
1532.	Melchior Hondekoeter.	Du gibier.
1533.	Alexandre Thiele.	Païsage orné de figures.
1534.	—	Païsage et figures.
1535.	Inconnu.	Portrait d'homme.
1536.	Jacques Jordaens.	Bacchus enfant allaité par une chevale.
1537.	—	Une Bacchanale.
1538.	Antoine Kern.	Tableau d'église.
1539.	Inconnu.	Artémise se préparant à boire les cendres de son époux.
1540.	Gérard Van Harlem, dit *de Saint-Jean*.	Le Baptême de Jésus-Christ.
1541.	N. Berghem.	Bacchanale et beaucoup de figures.
1542.	Élie-Christophe Heiss.	Joseph vendu par ses frères.
1543.	Simon de Vos.	Passage du Jourdain par les Israélites.
1544.	—	La Rencontre de Jacob et d'Ésaü.
1545.	Inconnu.	Sujet de magie.
1546.	Matthieu Withoos.	Des fleurs.
1547.	P.-P. Rubens.	Vénus et Adonis.
1548.	Albert Durer.	Portrait de Jean-Frédéric, électeur de Saxe.
1549.	N. Monaigo.	La Sainte Famille.
1550.	Inconnu.	La Sainte Vierge.
1551.	N. Berghem.	Païsage.
1552.	Lucas Muller, dit *de Cranach*.	Le Mariage d'un jeune homme avec une vieille laideron.
1553.	Abraham Van Diepenbeck.	L'Amour domptant un Satyre.

1554.	Inconnu.	Le Crucifiement de Notre-Seigneur.
1555.	Adrien Van Ostade.	L'Adoration des Bergers.
1556.	P.-P. Rubens.	Le Prophète Élie.
1557.	Abraham Begyn.	Païsage.
1558.	Inconnu.	Des fruits et des champignons.
1559.	—	Des fruits et des asperges.
1560.	Juste Van Huysum.	Des fleurs.
1561.	—	Des fleurs.
1562.	Inconnu.	Du gibier.
1563.	—	Du gibier.
1564.	Antoine-Dominique Gabbiani.	La Sainte Vierge.
1565.	Nicolas Pinani, dit *Bodozzo*.	Architecture ornée de figures.
1566.	—	Architecture.
1567.	Jean-Benoît Castiglione.	Orphée ravissant de son chant les bêtes féroces.
1568.	Inconnu.	Diane au bain.
1569.	Gérard Hondhorst.	Un musicien.
1570.	—	Une femme qui joue du luth.
1571.	Charles Loth.	La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph.
1572.	Inconnu.	Esquisse d'un tableau d'autel.
1573.	Le chevalier André Celesti.	Les Fiançailles de sainte Catherine.
1574.	Inconnu.	L'Enfant Jésus portant une croix.
1575.	Charles Maratti.	La Conception de la sainte Vierge.
1576.	Titien, ou plutôt Tintoret.	La Résurrection de Notre-Seigneur.
1577.	Paul Véronèse.	La Résurrection de Notre-Seigneur.
1578.	—	L'Adoration des mages.
1579.	Jacques Ruisdael.	Païsage orné de figures.
1580.	Pierre Bout.	Païsage.
1581.	Jean Van Huysum.	Des fleurs.
1582.	—	Des fruits.
1583.	Jacques de Wit.	Jeu d'enfants dont un tient une cage.
1584.	—	Jeu d'enfants.
1585.	Adam Pinacker.	Païsage.
1586.	Ludolph Backhuisen.	Marine et dans le lointain une ville.
1587.	Leandre da Ponte, dit *le Bassan*.	Le bain de Diane.
1588.	Paul Véronèse.	Le bain de Diane.
1589.	Pierre Van Bloemen, dit *Standaert*.	Païsage orné de figures et de fabriques.

(A continuer.)

DOCUMENTS POUR L'HISTOIRE DE L'ART.

Il nous est tombé entre les mains une pièce imprimée, dont voici le titre : *Programme des Jeux gymniques ouverts à Paris, rue de Varennes, numéro* 667 (Paris, impr. de J.-F. Sobry, l'an VI, in-4° de 39 pages) ; en la parcourant, nous nous sommes assuré que, malgré son titre, cette pièce, qui nous était inconnue et que nous croyons très-rare, se rattachait d'une manière toute particulière à l'histoire *des expositions d'objets d'art*, qui formera un des chapitres de notre Essai de bibliographie. Nous n'hésitons pas à réimprimer ce qui intéresse les lecteurs de cette revue.

Ce projet, qui ne fut pas réalisé, peut-être à cause de l'époque où il fut conçu, renferme, comme on pourra s'en convaincre, des idées très-ingénieuses ; Lebrun avait peut-être voulu donner une suite au *Salon de la Correspondance*, de Pahin de la Blancherie, dont nous nous proposons de donner bientôt l'histoire, avec le catalogue des exposants et des objets exposés.

ÉMILE BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.

LOMBARD DES ARTS.

On entend par lombard, un établissement semblable à celui du mont-de-piété; mais quelques personnes pourroient nous blâmer de le faire figurer au milieu des institutions les plus morales.

Nous devons désabuser tous ceux qui penseroient ainsi, et leur prouver qu'il n'y a rien de plus moral que tout ce qui prend sa source dans le désir d'encourager les arts et de les servir, en ménageant les intérêts et la délicatesse des artistes.

Le *Lombard des arts*, dans les rapports relatifs aux secours qu'il procurera, doit être, sans doute, assimilé au mont-de-piété; mais lorsqu'on le considérera comme une branche de commerce qui donne aux artistes un débouché pour des objets qui n'ont aucune valeur réelle, et sur

laquelle ils ne trouveroient aucun secours, on doit savoir gré à ceux qui, par ce moyen, donnent une nouvelle existence et un nouveau prix à des chefs-d'œuvre auxquels on préfère des objets purement matériels.

Le Lombard sera donc regardé, dans cette acception, comme la caisse des artistes et comme le palladium des arts.

Le citoyen Lebrun (1), auteur de ce projet, et qui a offert à l'administration des *Jeux gymniques* (2) d'incorporer cette branche utile de commerce à l'établissement, avait voulu, en 1789, le mettre à exécution.

L'administration a examiné ce plan avec attention, en a pesé les conséquences et les avantages pour la société et les arts ; elle a trouvé qu'il coïncidoit parfaitement avec la grandeur des idées qu'elle a conçues.

En conséquence, elle a invité le citoyen Lebrun à se mettre à la tête de ce Lombard, et à se procurer, avec promptitude et sûreté, tous les moyens de l'ouvrir en même temps que les Jeux gymniques.

En conséquence, on ne recevra, au Lombard des arts, que les objets qui n'ont qu'une valeur idéale, et qui ne sont pas reçus au mont-de-piété.

Les prêts ne se feront que sur les monuments des arts ou sur les objets rares et précieux que la nature a produits : sur les tableaux, dessins, estampes, terres-cuites, marbres, bronzes dorés et non dorés, porcelaines, laques, meubles composés de matières précieuses, pierres gravées en creux et en relief, antiques, agates, émaux, et généralement tout ce qui est connu sous la dénomination d'objets de curiosité, sur lesquels les propriétaires ne pourroient trouver des sommes proportionnées à leur valeur.

Les prêts se feront pour trois mois ; et, à mesure que le numéraire deviendra plus abondant, ils se feront pour six mois, et même pour une année.

A ces différentes époques, il sera fait un catalogue des objets que l'on n'auroit pas retirés, et qui seront mis en vente publique.

On a cru devoir adopter une époque, un terme précis pour que, tous les trois mois, les nationaux et les étrangers soient sûrs qu'il y aura, ou

(1) Lebrun (Jean-Baptiste-Pierre), peintre et marchand de tableaux, né à Paris, le 16 février 1748, mort dans la même ville, le 6 août 1813 ; petit-neveu de Charles Lebrun, il épousa Louise-Élisabeth Vigée ; on lui doit de nombreux catalogues de ventes d'objets d'art, d'autres écrits relatifs à l'art et une notice sur sa femme : *Précis historique de la vie de la citoyenne Lebrun* (an II, in-8°). On trouve quelques renseignements biographiques sur lui-même en tête du catalogue de vente de sa collection, rédigé par Al. Paillet (Paris, 1814, in-8°).

(2) Cet établissement dramatique, destiné à la représentation des *mélodrames*, ne fut ouvert que le 1er janvier 1810 et sous le nom de *Théâtre de la Porte-Saint-Martin.*

qu'il devra y avoir, une vente considérable et importante, et pour que les parties intéressées soient sûres aussi que rien n'a été négligé pour que la vente sur laquelle ils auront droit de retirer un boni a été faite avec toute la publicité et l'appareil qu'ils se seront crus en droit d'exiger.

Les frais de vente seront supportés par l'acquéreur, en sus du prix d'achat.

Les prêts se feront, au surplus, au même taux et dans les mêmes formes qu'au mont-de-piété.

On pourra dire, peut-être, que l'administration des Jeux gymniques veut faire de ce Lombard et de ces prêts, un objet d'intérêt et de spéculation.

A ces réflexions, si on les faisoit, l'administration ne répondra que par sa conduite. Elle dira qu'un motif honorable l'anime, et que c'est le seul qui a pu lui faire adopter les idées nobles et bienfaisantes du citoyen Lebrun.

Elle exigera une redevance pareille à celle du mont-de-piété, il est vrai; mais voici l'usage auquel elle la destine :

Elle espère former dans son établissement une exposition de chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et de gravure des artistes modernes.

Elle se propose, sur le produit des prêts du Lombard, de prendre des prix qui seront distribués aux auteurs des meilleurs ouvrages en peinture, sculpture et gravure.

Les jurys chargés de juger les ouvrages décerneront ces prix.

Ces jurys seront choisis par tous les exposants seuls, réunis à ce sujet.

Tel est l'emploi et la destination des prêts du Lombard.

Quant aux frais de la vente, on les fera connoître plus particulièrement, et le règlement qui sera arrêté à cet égard, sera non-seulement affiché dans le bureau, mais expliqué sur les reconnaissances de dépôt.

Ce n'est pas seulement sur Paris et sur la France que s'étendra la bienveillance de cet établissement; il embrassera également tous les pays qui nous avoisinent, et les étrangers, comme les nationaux, seront admis à profiter des ressources et de l'utilité qu'il pourra présenter.

Il serait inutile d'indiquer aux habitants de Paris la marche qu'ils auront à suivre; ils pourront trouver tous les renseignements désirables à l'établissement même.

Quelques détails, au contraire, deviennent nécessaires pour les habitants des départements et des pays étrangers.

Quant à ceux-ci, ils pourront adresser à un correspondant, ou à l'administration de l'établissement, les objets sur lesquels ils désireront obtenir un prêt, ou qui seront destinés à être vendus.

D'après l'estimation qui en aura été faite, et dont on leur donnera avis, ils pourront toucher, à vue, le montant des trois quarts du prix de leur estimation, qui leur sera délivré sans aucun délai.

S'ils vouloient retirer les objets qu'ils auroient envoyés, en s'assujettissant à la règle prescrite ci-dessus et en observant le terme de rigueur, ils pourront le faire de même, ou par le ministère de leur correspondant, ou par celui de l'administration, qui se chargera en outre de leurs commissions à l'époque de la vente, dans le cas où ils auroient l'intention d'acquérir quelques objets énoncés au catalogue.

Cet établissement, qui doit s'étendre et paroître sous les doubles rapports des encouragements à donner aux arts et à la circulation d'un commerce abondant et actif, sera organisé ainsi qu'il suit :

1° Le Lombard des arts sera un objet isolé et distinct des opérations de l'établissement des Jeux gymniques, qui n'y sera que comme associé, pour recueillir les bénéfices qui lui en seront alloués, tant pour le local que pour l'encouragement des arts;

2° Les fonds seront faits par action, tant pour les prêts que pour les achats; les actionnaires choisiront leur caissier et leur gardien; ils auront une surveillance entière sur les registres et les opérations. Aucun fonds ne pourra sortir de la caisse, qu'il ne soit représenté par un objet. Tous frais de commis, d'administration ou autres ne pourront se prendre que sur les portions de bénéfices, afin que le fonds des actions jouisse de toute sa pureté. L'intérêt des actionnaires sera l'objet d'une convention particulière et réservée entre eux et l'administration.

Les actionnaires fixeront le prix des actions, et jugeront s'il sera convenable de les diviser par moitié ou par quart.

Ils détermineront quel sera le taux qui leur sera alloué, et celui qu'il conviendra d'allouer, tant à l'établissement qu'aux Jeux gymniques.

Les actionnaires prendront toutes les mesures de sûreté qu'ils croiront devoir proposer dans toutes les circonstances, sans nuire à un établissement dont le résultat pour le bien général seroit difficile à calculer.

Les assemblées générales du Lombard se tiendront tous les trois mois, et seront expressément convoquées par l'administration. Les assemblées particulières se tiendront une fois par décade, et seront composées, 1° des actionnaires élus; 2° des administrateurs des Jeux gymniques; 3° des administrateurs du Lombard.

LEBRUN.

EXPOSITION ET VENTE DES OBJETS D'ART.

Un établissement utile, soit pour acquérir, soit pour revendre les monuments précieux des arts, est encore à faire. L'avilissement, l'ignorance et la mauvaise foi qui dominent dans cette partie des arts, nous ont fait croire qu'en proposant au public une société où la bonne foi, les rares connoissances, l'activité et la sûreté seroient garanties, on ouvri-

roit à tous les hommes doués d'une éducation élevée et instruits dans les arts et les sciences, une source de jouissances pures et réelles qui ne seroient pas troublées ou par la honte d'avoir fait une acquisition humiliante, ou par le désagrément de perdre une partie de leurs économies et de leur fortune; tous les hommes étant naturellement entraînés par un goût irrésistible vers les productions de ces arts divins, nous sommes portés à croire au succès qu'un pareil établissement doit obtenir.

Cet objet-ci sera distinct du Lombard.

On recevra aux Jeux gymniques tous objets distingués dans leur genre; l'on donnera aux amateurs une connoissance exacte des beautés et des défauts de chacun des objets, de leur valeur en 1788 et 1789; ils n'y seront admis qu'après une estimation raisonnée et discutée avec les propriétaires et avec les experts de l'établissement.

Ils ne payeront rien pour la vente de leurs objets, les droits de vente devant être supportés par les acquéreurs.

Dans le cas de non vente, les propriétaires payeront deux pour cent pour trois mois d'exposition, pour indemnité de tous frais d'annonce, catalogue, etc.

Au bout de trois mois, ces objets seront mis en vente, ou ils seront vendus sans frais, à moins que les propriétaires ne désirent les retirer, attendu que le but de l'établissement est que ses expositions soient renouvelées.

L'on recevra de Paris, des départements, des pays étrangers amis et alliés, tout ce qui sera adressé à l'établissement, conformément aux clauses ci-dessus énoncées.

L'établissement se propose d'avoir partout des correspondances sûres et actives, qui feront connaître tout ce qui sera à vendre et à acheter. L'on se chargera même, au moyen de conditions particulières, d'indiquer, par la publicité d'un journal, les objets que l'on ne voudroit pas envoyer audit établissement, par la crainte des frais de transport ou par tout autre motif.

L'établissement se chargera aussi de la vente de tous les cabinets, ou collections entières composées des objets ci-après : de tableaux des trois écoles, dessins, estampes, marbres, bronzes, porcelaines antiques et modernes, peintures en émail, en mignature, gouaches, etc., de tous monuments d'antiquité dans tous les genres et sous tous les rapports, des laques du Japon et de la Chine, des collections rares et choisies d'histoire naturelle, cabinets de physique, instruments, costumes précieux et extraordinaires, vases et colonnes en matière précieuse, savoir : agates, jaspes, jades, porphyre, granit, lapis, pierres gravées en creux et en relief, figures et bustes en marbre, bronzes, etc.

De riches meubles, soit par le précieux de leur matière, ou la richesse

ou la beauté des formes, ou enfin par la perfection de la ciselure et de la dorure ; en général, tout ce qui pourra appeler l'attention de l'homme de goût et du connoisseur exercé dans tous ces genres de raretés.

L'établissement sera si bien et si sûrement organisé, qu'il se chargera utilement de toutes demandes et commissions relatives aux sciences et aux arts.

Le Lombard procurera des fonds pour prêter ou avancer sur les objets déposés.

N. B. Il vient de se former à l'Élysée, faubourg Honoré, un établissement à peu près semblable à celui-ci ; il n'est pas inutile de dire que le citoyen Laroche, l'un des fondateurs, avait consulté le citoyen Lebrun, et avait profité de ses données.

EXPOSITION DES PRODUCTIONS DES ARTISTES MODERNES.

Avantages proposés aux artistes exposants et appelés, aux amateurs, propriétaires, et aux amis des arts.

Les artistes auront l'avantage de n'exposer qu'avec des citoyens dont les ouvrages auront mérité des éloges dans les expositions publiques.

Ils jouiront mutuellement de cette comparaison si précieuse à la noble émulation qui forme les grands et vrais talents.

Leurs ouvrages seront placés dans un lieu qui leur sera consacré, et où la nature variée et développée par les exercices du corps et de l'adresse, présentera un spectacle vivant, que l'artiste ne peut concevoir qu'imparfaitement dans son atelier.

Cette exposition sera particulièrement avantageuse aux artistes, qui étant obligés d'envoyer leurs ouvrages dans l'étranger ou dans les départements, et ne pouvant garder, jusqu'aux expositions publiques nationales, des productions intéressantes et propres à prouver leurs talents, trouveront dans les salons des Jeux gymniques les moyens de faire connoître les ouvrages dignes de l'attention et des éloges des connoisseurs.

A mesure que les fonds le permettront, on distribuera des prix d'encouragement aux meilleurs ouvrages qui auront été exposés, soit à l'établissement, soit dans le salon national.

Il sera commandé aux artistes exposants et désignés dans la liste ci-jointe, à ceux qui auront concouru et mérité des prix au jugement du jury, des ouvrages qui formeront le fonds de l'établissement.

Le couronnement des ouvrages et la distribution des prix se feront en

public, et ce spectacle intéressant et neuf sera digne de ceux qui s'y seront illustrés.

Les artistes inscrits sur la liste imprimée seront les seuls admis à exposer.

Un double exemplaire de cette liste sera adressé à chacun des inscrits.

Les exposants se formeront en jury pour s'adjoindre, soit les membres qui auroient pu être admis, ou ceux qui n'auroient pas encore paru. Ce ne sera que d'après les ouvrages mis dans les expositions publiques et nationales qu'on les choisira et que le jury prononcera.

Cette forme sera de rigueur pour les admissions.

Tous les jeunes artistes qui auront remporté des premiers et des seconds prix nationaux, jouiront de leurs entrées aux Jeux gymniques.

Une notice exacte de leur ouvrage et leur nom sera affichée dans un des lieux les plus apparents, à la suite de ceux qui auront remporté des prix à l'établissement.

Ceux qui auront fait partie de cette société d'exposants, y trouveront des secours dans des moments de gêne, ainsi qu'un honorable appui, lorsque le grand âge aura suspendu leurs glorieux travaux.

Tous les artistes appelés à cet établissement doivent s'empresser d'y concourir, puisque d'eux seuls sortira la source féconde des progrès de l'art, et du bonheur dont ils peuvent jouir.

Celui qui n'a pas besoin de ces avantages, ne doit pas, pour cela, s'éloigner de cette société. Son cœur sensible et délicat lui fera un devoir de participer à tant de bienfaits; il aura d'autant plus de plaisir à y prendre part, que les artistes, dont le génie toujours libre n'aime pas à recevoir, verront par les ressources ouvertes à l'établissement, qu'ils se prêteront eux-mêmes de mutuels secours, l'administration sacrifiant tout intérêt personnel à une institution si digne de la grande nation.

Elle pourra mériter ainsi la bienveillance du gouvernement, dont l'attention se portera par là plus facilement sur des hommes qui ne peuvent ni ne doivent solliciter des travaux.

Des ressources et des moyens sur lesquels l'administration assoira les avantages qu'elle se propose de faire aux arts.

L'administration fera découler ces avantages : 1° du bénéfice qu'elle aura dans le *Lombard* que l'administration se propose d'ouvrir, objet qui n'a nul rapport avec celui-ci ;

2° Du catalogue public des objets exposés, et du Journal des arts, qui paroîtra tous les mois ;

3° Des planches qu'elle pourroit faire graver pour son compte ;

4° Du droit de vente des objets exposés qui auroient été vendus; (il n'en coûtera rien aux artistes qui exposeroient différents objets, ce droit devant être supporté par l'acquéreur).

5° Du droit perçu sur les objets que tout citoyen enverroit au dépôt pour y être vendus, et lesquels objets, s'ils ne le sont pas, payeront un droit de deux pour cent au bout de trois mois, en les retirant;

6° Des souscriptions d'amateurs ou d'amis des arts, sur les objets appartenant à l'Administration et qu'elle pourra mettre elle-même en vente particulière et avantageuse.

L'on sentira aisément qu'une liste et désignation des noms des amateurs et amis des arts qui pourroient nous être plus particulièrement connus, ne seroit qu'un objet incomplet, et nous priveroit de la souscription de plusieurs; qu'envers d'autres, ce seroit les forcer à une acceptation pénible; en conséquence, nous nous contentons de leur faire connoître les vues utiles et motifs qui dirigent l'établissement, ainsi que la liste des artistes qui y sont admis.

Les souscriptions seront pour une année.

Les souscripteurs jouiront :

1° De leur entrée aux Jeux gymniques;

2° Du catalogue ou répertoire des arts;

3° Ils feront partie des assemblées générales, où ils pourront lier une intimité étroite avec les hommes les plus célèbres de la nation.

L'on pourra se faire inscrire rue de Varennes, n° 667.

Tous les quinze jours paroîtra la liste imprimée de tous ceux qui auront souscrit, et au bout de cinq décades, elle sera irrévocablement fermée pour Paris, et toujours ouverte pour les étrangers et membres des départements.

Pour hâter et faciliter les souscriptions, on pourra ne payer que la moitié d'avance, et remettre sa soumission de l'autre moitié.

Les assemblées générales sont composées :

1° De tous les artistes inscrits;

2° De tous les amateurs associés;

3° De l'administration des jeux gymniques;

Elles seront convoquées exprès par ladite administration.

Tableau de l'administration régulière

DE L'EXPOSITION DES PRODUCTIONS DES ARTISTES ET AUTRES OBJETS EN DÉPÔT.

Un administrateur de l'établissement, qui sera remplacé tous les trois mois;

Le citoyen Lebrun, adjoint;

Le conseil : de trois artistes choisis parmi eux au scrutin fermé;

De trois amateurs, associés souscripteurs;

D'un commissaire expert, chargé du placement et enregistrement des objets ;

D'un secrétaire homme de lettres, chargé de la rédaction du journal et de la correspondance.

Liste des artistes admis à exposer et à se réunir à la maison d'Orsay.

PEINTRES.

Vien.
David.
Greuze.
Gérard.
Vincent.
Girodet.
Taillasson.
Vernet.
Lebrun (citoyenne), en Russie.
Fabre, en Italie.
Goffier, en Italie.
Sablet.
Robert.
Bouillard (citoyenne).
Tannay.
Vandalle.
Boilly.
Demarne.
Gerard (citoyenne).
Valencienne.
Van Spandonck.
Dreling.
Vallin.
Prudon.
Merimé.
Menier.
Renauld.
Landon.
Lagrenné, jeune.
Lethier.
Menageot, en Italie.
Laneuville.
Sauvage.
Pajoux, fils.
Garnier.
Ridon.
Vanpoel.
Denis, en Italie.
Hommegan, à Anvers.
Ysabey.
Augustin.
Le Gay.
Sicardie.
Kanz.
Vandebuck.

SCULPTEURS.

Jullien.
Moitte.
Rumey.
Michalon.
Chaudet.
Giraud.
Dumont.
Foucon.
Bonvalet.
Boichot.
Dejoux.

DESSINATEURS ET GRAVEURS.

Dutertre.
Percier.
Fontaine.
Carafe.
Thibauld.
L'Espinasse.
Fortin.
Fragonard, fils.
Bervic.
Tardieu.
Blot.
Copia.
Moreau, jeune.

DESSINATEURS DE FORÊTS ET ANIMAUX.

Daudet.
Massard.
Balzan.

GRAVEURS SUR MÉTAUX.

Duvivier.

ARCHITECTES.

Remond.
Paris.
Lanoy.
Chalgrin.
Peyre.
Moreau.
Goudoin.
Bien-Aimé.
Rousseau.
Boulay.

AMATEURS ASSOCIÉS.

Ils pourront se réunir aux artistes, comme souscripteurs.

Le produit de leur souscription sera consacré aux prix d'encouragement accordés aux artistes.

LEBRUN.

Description du local des jeux gymniques.

Les jeux gymniques vont s'ouvrir, rue de Varennes, n° 667, dans une maison qui fut jadis l'asile des plus belles productions des arts, et le rendez-vous des curieux et des amateurs (1).

(1) Il s'agit ici de l'hôtel d'Orsay. Un des *descripteurs* les plus exacts de Paris, avant la révolution, Thierry, après avoir mentionné l'hôtel de Broglie, qui fait face à la rue de Bourgogne, ajoute : « L'hôtel d'Orsay est le premier que l'on rencontre « ensuite dans la rue de Varennes ; il est remarquable par l'étendue de ses appar- « tements qui, outre la richesse des ameublements, sont ornés d'un nombre très- « considérable de tableaux des meilleurs maîtres de toutes les écoles, de quantité « de statues et de vases précieux. M. le comte d'Orsay, n'ayant fait cette collection « que pour sa satisfaction personnelle, en réserve la jouissance pour lui et ses

Cette maison contient encore des beautés inhérentes au local, et qui le rendent, plus que tout autre, digne de l'établissement des Jeux gymniques.

Les réparations qu'ont faites les fondateurs de ces jeux, pour procurer au public tout ce qu'il peut désirer et tout ce qu'il aime à trouver, n'ont rien changé aux décorations, aux objets curieux qui existent encore dans cette maison. Le citoyen Tessier, ingénieur des ponts et chaussées, membre et architecte de cet établissement, a su concilier le respect dû au bon goût et à la perfection de l'art, avec les changements nécessaires pour former de ce local le temple somptueux des arts, le théâtre varié des jeux et l'asile charmant du plaisir.

COUR.

On entre à l'établissement des Jeux gymniques par une cour spacieuse; l'ordonnance des bâtiments qui l'entourent est flatteuse à la vue.

Dans le fond, on aperçoit un avant-corps soutenu par des colonnes, dont des glaces ferment l'entre-deux, et permettent à l'œil de découvrir les appartements, en pénétrant jusqu'au fond du jardin.

Les deux côtés présentent deux pavillons, soutenus chacun par deux colonnes de granit, d'ordre dorique, et dont le corps est d'un seul morceau.

Deux cassolettes athéniennes, placées dans le milieu de cette cour, et supportant deux vases dans lesquels sont placés des fanaux, procurent, pendant la nuit, le double avantage d'une décoration neuve.

« amis seulement. On y voit aussi deux plafonds peints par feu Taraval, de l'Aca-
« démie royale de peinture : l'un représente l'Apothéose de Psyché; dans l'autre,
« ce sont des Amours qui voltigent dans le vague des airs. Cet artiste a aussi été
« employé à peindre des figures allégoriques dans un cabinet décoré d'arabesques.
« Le jardin de cet hôtel est fort vaste et orné de quantité de belles statues de
« marbre. »

Le plan de Jaillot (1775) nous montre cet hôtel avec ses magnifiques jardins s'étendant jusqu'à la rue de Babylone, entre l'hôtel de Broglie et l'hôtel de Rohan. Toutefois, il ne désigne pas le nom du propriétaire, qui l'habitait pourtant dès 1772.

Devenu après la révolution la propriété d'Armand Séguin, riche maniaque, qui en fit le théâtre de ses sottes excentricités, il est habité aujourd'hui par le comte Duchâtel, ancien ministre du roi Louis-Philippe, qui en a fait, comme au beau temps du comte d'Orsay, le sanctuaire des beaux-arts et des élégances intelligentes.

(Thierry. — *Guide des Amateurs-Voyageurs à Paris*, II, 566. — *Almanach de Paris*, 1772. — Girault de Saint-Fargeau, *Les 48 quartiers de Paris*, r. de Varennes.)

VESTIBULE ET GALERIE.

On entre à droite par un vestibule très-simple.

Ce vestibule conduit à une galerie dont les quatre angles sont ornés de bustes et où se trouvent réunis mille objets d'industrie commerciale.

Cette galerie n'étant qu'un passage, on a pris peu de soin à la décorer; d'ailleurs, elle offre une diversité d'objets intéressants et prépare à trouver plus précieux ceux sur lesquels les regards doivent bientôt se fixer.

PREMIÈRE PIÈCE.

C'est de cette galerie, qu'en traversant un petit vestibule, on parvient dans un salon d'architecture feinte ; alors rien n'est indifférent dans toute la suite des appartements qu'on va parcourir, et l'homme vraiment curieux et connoisseur à travers une apparente simplicité, comme au milieu des richesses de l'art, trouvera à chaque pas des motifs d'applaudissement, d'admiration et d'amusement.

Cette première pièce, d'architecture feinte, est ornée de colonnes d'ordre dorique, supportant un plafond en forme de dôme, et l'on y remarque aussi quatre dessus de porte d'une savante exécution.

DEUXIÈME PIÈCE.

La pièce suivante ne renferme aucun objet d'art ; cependant on n'y verra pas sans plaisir une glace qui, correspondant avec une autre, placée à l'extrémité de tous les appartements, procure un tableau magique, où l'œil observateur pourra souvent apercevoir les grâces et la beauté se répétant et se multipliant dans le lointain.

TROISIÈME PIÈCE.

On arrive ensuite dans une troisième pièce, dont le plafond rappelle un des meilleurs ouvrages de Pietre de Cortone. Ce tableau, de 17 pieds sur 12, représente Minerve arrachant la Jeunesse des bras de la Volupté, pour la conduire dans ceux d'Hercule, symbole du travail et des exercices athlétiques.

Composition, dessin, vigueur, coloris, sentiment, expression et chaleur, tout se trouve réuni dans ce tableau. C'est en vain que nous voudrions décrire en détail toutes les richesses de cette magnifique peinture, qui présente à l'œil les beautés les plus touchantes, à l'esprit les idées les plus poétiques. Nous observerons seulement que ce tableau est l'emblème exact des jeux gymniques, qui doivent tirer l'homme de sa molle indolence, et lui donner, par l'exercice, la vigueur d'Hercule.

On remarque aussi deux dessus de porte d'un faire agréable. Dans

l'un, Taraval (1), a peint *Adonis se séparant de Vénus pour aller à la chasse;* l'autre, représentant *Diane endormie au retour de la chasse*, est l'ouvrage d'un de nos maîtres, dont la gracieuse facilité a longtemps fait l'amusement et la folie des Français.

QUATRIÈME PIÈCE.

La seule chose qui puisse arrêter un moment dans la pièce suivante est un plafond de Taraval, sans prétention, mais rempli de goût, représentant un ciel et des nuages, à travers lesquels jouent quelques Amours.

CINQUIÈME PIÈCE.

Cette pièce communique à une autre, dont les murs sont en albâtre et stuc, décorés d'ordre corinthien. Deux colonnes de marbre, d'un seul morceau, supportent un attique au-dessus de la porte d'entrée, qui est enrichie de frises, denticules et modilières d'une belle exécution, et surmontée d'un bas-relief feint, représentant un sacrifice.

En face de la porte d'entrée est la coupole, que l'on aperçoit dans la cour, soutenue par huit colonnes en marbre porte-or et vert antique, d'un seul morceau.

Les glaces, placées dans les entre-colonnements, procurent le jour à cette pièce.

Le plafond, richement décoré, dans le genre des thermes de Tite, présente divers sujets intéressants.

On voit, dans le milieu, le lever de l'Aurore; les frises offrent une fête à Bacchus et un sacrifice. Des camées, des arabesques allégoriques, de petits sujets d'après l'antique, achèvent d'embellir le plafond et la coupole par une composition heureuse et une exécution agréable.

SIXIÈME PIÈCE.

En traversant de nouveau la pièce précédente, on parvient dans un vaste salon. Il est décoré d'ordre corinthien, avec sa corniche en diffé-

(1) Il s'agit ici de Taraval (Hugues), né en 1728, mort au Louvre, et *non aux Gobelins*, et inhumé à Saint-Germain l'Auxerrois, le 20 octobre 1785 (la vente de ses tableaux et dessins eut lieu le 20 mars 1786, au Louvre, sous la voûte dite de la colonnade, et P. Rémy nous en a laissé le catalogue). C'est à tort qu'on a fixé sa mort *au* 18 *novembre* 1785. On lui doit le plafond du Triomphe de Bacchus, à la galerie d'Apollon, et Delalande, dans le *Journal des savants* de septembre 1777, nous a laissé une description du plafond qu'il avait exécuté au collége de France. — Son père, *Thomas-Raphaël*, mourut à Stockholm, en 1750, peintre du roi de Suède et laissant un autre fils, *Louis-Gustave*, peintre-graveur, qui eut lui-même un fils, *Jean-Gustave*, grand prix de peinture en 1782, et qui mourut pensionnaire à Rome, en 1784.

rents ors. On y remarque quatre grands trophées à l'Amour, à la Victoire, à la Musique, aux Sciences et aux Arts. Ces attributs des Jeux gymniques sont placés entre les pilastres ; les autres intervalles sont occupés par des glaces dans toute leur hauteur. Une balustrade, supérieurement exécutée, couronne l'architecture et sert d'encadrement au plafond, qui représente l'Amour accompagné des plaisirs, conduisant Psyché dans l'Olympe, où l'on voit les dieux rassemblés.

Ce sujet, traité d'une manière agréable, fait honneur au pinceau de Taraval.

SEPTIÈME PIÈCE.

Au sortir de ce salon, on entre dans une pièce où l'on remarque quatre colonnes de granit oriental, d'ordre ionique, surhaussées de baguettes d'or, enrichies de chapiteaux et bases dorées.

La cheminée, en marbre blanc, avec des rapports en lapis-lazuli et en granit oriental, est décorée de bronzes très-riches.

On voit aussi dans cette pièce deux tables en mosaïque, précieuses par la réunion des marbres, des granits les plus rares et des laves de tous les volcans connus.

HUITIÈME PIÈCE.

On peut considérer la pièce suivante, décorée en arabesques, comme servant d'époque à l'introduction de ce genre en France. Les grâces du dessin, le fini de l'exécution, le coloris agréable et la variété des figures annoncent l'ouvrage d'un peintre exercé.

Les marbres et bronzes de la cheminée, ainsi que les ornements du secrétaire, donnent une grande idée du goût et du talent des artistes qui y ont travaillé.

NEUVIÈME PIÈCE.

Cette pièce communique dans un salon à dôme, destiné à recevoir des tableaux, et dont la décoration doit varier avec les expositions.

DIXIÈME PIÈCE.

Enfin, cette suite d'appartements est terminée par un boudoir divisé en deux parties. La première, dont les encoignures renferment des oiseaux injectés, offre le point de vue le plus agréable, par la perspective de toutes les pièces qui sont répétées dans une glace.

La seconde partie, éclairée par le haut, présente un ovale agréablement décoré : un tableau-arabesque occupe le fond ; des oiseaux, des coquillages précieux par leur faire, deux têtes dans le goût de Rembrant composent ce tableau. Le reste du boudoir est orné de figures, de fleurs arabesques et des trophées du Plaisir.

ONZIÈME PIÈCE.

Du salon destiné à l'exposition des tableaux, on parvient dans une pièce éclairée de même par le haut. Cette salle, ornée des plus belles gravures, sert, pour ainsi dire, de péristyle à la salle d'exercice.

SALLE D'EXERCICE.

Une entrée imposante, une colonnade d'ordre ionique, une décoration simple et noble, un ton tranquille répandu dans tout le vaisseau, caractérisent ce centre du nouvel établissement des Jeux gymniques; foyer commode, café et restaurateur, circulation facile avec le jardin et les appartements, tels sont les avantages et les agréments de la vaste salle des exercices, où l'on arrive après avoir traversé une suite de pièces toutes curieuses, toutes intéressantes, et chacune d'un genre différent.

JARDIN.

Les bornes d'un programme ne permettent pas de détailler toutes les beautés du jardin. Il suffit de dire qu'à Paris il en est peu d'aussi vastes, d'aussi agréables, et qu'il réunit à la majesté des dessins de Lenôtre, le charme des jardins champêtres et modernes Il offre la facilité de faire des courses de toute espèce et des exercices militaires, qui formeront des spectacles d'un genre aussi nouveau qu'intéressant.

Aux beautés naturelles de ce jardin, les fondateurs des Jeux gymniques ajouteront tous les agréments que peuvent procurer le bon goût et la variété des plaisirs.

HECTOR CHAUSSIER.

ABONNEMENT.

Le prix de l'abonnement est de 240 livres pour un an, 150 livres pour six mois et 80 livres pour un mois.

Les abonnés et leurs enfants jouiront de l'enseignement gratuit des exercices ci-dessus.

L'abonnement sera personnel.

Chaque abonné pourra amener avec lui deux femmes.

Les mères de famille et les veuves jouiront des mêmes avantages, ainsi que les instituteurs. Leurs abonnements seront diminués d'un tiers.

Les abonnés auront en outre le droit, avec leur abonnement, à toutes les entrées journalières, à l'exception d'un certain nombre, qui seront réservées à l'administration, et dont elle expliquera l'emploi.

On s'abonne maison d'Orsay, rue de Varennes, n° 667, chez le caissier de l'établissement, depuis dix heures jusqu'à trois après-midi.

VENTES PUBLIQUES

DE TABLEAUX ET OBJETS D'ART.

Les collections sérieuses sont très-rares aujourd'hui, et c'est toujours avec peine que j'annonce qu'il y en a une de moins. Et c'est ce que je suis obligé de faire aujourd'hui, en rendant compte de la vente des estampes de feu M. Simon.

On avait cru longtemps que le propriétaire de cette collection la léguerait à sa ville natale, Tours, mais cet espoir a été déçu; M. Simon n'a laissé aucune disposition testamentaire, et ses héritiers ont fait vendre ce qu'il avait laissé. J'ai été chargé par eux de rédiger le catalogue de sa collection, et la vente vient d'en être terminée.

Plusieurs personnes ont trouvé que le catalogue était trop développé, que j'avais souvent dit ce que tout le monde savait, que les descriptions de pièces étaient inutiles; on lui a trouvé bien d'autres défauts encore. Je passe volontiers condamnation sur tout ce qu'on lui reproche, excepté cependant sur une chose, c'est que je ne crois pas avoir dit plus qu'il ne fallait. Que je l'aie mal dit, c'est possible; mais je crois qu'il est bon de dire, sur une estampe que l'on présente en vente, ce qu'il y a de remarquable sur cette estampe. *Indocti discant et ament meminisse periti.* Une erreur commune à ceux qui savent beaucoup, c'est de croire que tout le monde en sait autant qu'eux. Pour ne citer que mes remarques sur l'œuvre d'Ostade, je ne crois pas qu'il y eût beaucoup de personnes qui les connussent, et elles ont pu être utiles à plusieurs.

Dans la collection de M. Simon, quelques estampes manquaient de conservation; les anciens amateurs attachaient peu d'importance à cela, ils estimaient plus une belle épreuve mal conservée qu'une épreuve ordinaire d'une conservation irréprochable. Autres temps, autres mœurs. Il y a donc eu des pièces qui n'ont été vendues qu'un prix relativement faible. Parmi les dessins, quatre paysages de Berghem ont été vendus 800 francs; deux d'entre eux avaient coûté 500 francs chacun. On sait que les dessins de Boissieu sont rares et très-recherchés par les amateurs lyonnais. Un très-joli dessin, d'une harmonie de couleur remarquable, représentant l'entrée du village de Lantilly, près de Lyon, a été

acheté 450 francs, par un amateur de Lyon. La gravure de ce dessin, faite par le maître lui-même, est connue sous le nom *des petits maçons*. Un paysage, du même, a été vendu 360 francs. Un autre dessin, représentant une soirée villageoise, fait à l'imitation des dessins de Rembrandt, a été vendu 251 francs. Un dessin de Mlle Rosa Bonheur, fait en 1846, a été vendu 241 francs. Un beau dessin de Jean Both, 465 francs. Le portrait de Guillaume de Vos, par Van Dyck, dessin au crayon noir, a été acheté 600 francs. Un beau portrait de Van Eeckhout, par le maître lui-même, signé, a été adjugé à 415 francs. Un dessin de Greuze, première idée d'un tableau bien connu, *l'Accordée de village*, a été vendu 660 francs. Un dessin très-fin, de Mieris, *Suzanne et les Vieillards*, dessin colorié sur vélin, n'a été vendu que 250 francs. Il était signé et daté de 1691. Un dessin d'Ommeganck, représentant des moutons et une chèvre, a été adjugé à 301 francs. Un dessin de Rembrandt, *l'Enfant prodigue*, dessin à la plume et lavé de bistre, 390 francs. Un autre dessin du même maître, représentant un lion couché, 345 francs. Le portrait de Bossuet, par Rigaud, 240 francs. Un paysage à l'encre de Chine, par Ruysdael, 450 francs. Un autre, très-beau, représentant l'entrée d'un bois, 1,720 francs; il avait été acheté 1,700 francs à la vente Revil. Un paysage de Van Swanevelt, 275 francs. Les deux pièces qui ont été vendues le plus cher, sont deux dessins d'Ostade, *les Joueurs de trictrac* et une *Scène de cabaret;* ces dessins, arrêtés à la plume et coloriés, ont été vendus : le premier 1,390 francs et le second 1,280 francs; ils avaient coûté 1,200 francs chacun, à la vente Claussin.

En somme, il y avait dans les dessins 69 numéros, qui ont produit treize mille francs.

Dans les estampes, il y avait plusieurs œuvres qui ont dû être détaillés, pour le plus grand profit des vendeurs; car, chose singulière, un œuvre se vend moins cher, dans son entier, qu'il ne se vend par parties séparées; les marchands, qui achètent souvent un œuvre complet pour le détailler, savent bien cela. Le contraire devrait avoir lieu, car la réunion de toutes les pièces d'un maître, en bonnes épreuves et des différents états, est une chose très-difficile, très-coûteuse, qui exige beaucoup de recherches faites avec intelligence.

Il n'y a eu que l'œuvre de Labelle qui ait été vendu dans son entier, et il a atteint le prix de 1,900 francs. Il en avait coûté 1,500 en 1858. Mais l'œuvre d'Herman a été détaillé; il a produit 805 francs. L'œuvre d'Albert Durer a produit 6,628 francs pour les pièces sur métal et 2,600 francs pour les bois, qui étaient fort beaux. Les pièces qui ont atteint les prix les plus élevés sont : *Adam et Eve*, superbe épreuve, 575 francs; *la Nativité*, 275 francs; *le Crucifix*, original de Bartsch, 330 francs; *l'Homme de douleur aux mains liées*, 255 francs; *l'Enfant prodigue*, 365 francs; *Saint Jérôme dans*

sa cellule, 305 francs. Parmi les bois, *l'Apocalypse* a été vendu 300 francs; *la Vie de la Vierge*, 335 francs; *le Char triomphal de l'empereur Maximilien*, 285 francs. L'œuvre de Naiwjnex, en seize pièces, a été adjugé à 301 francs. L'œuvre d'Ostade a été vendu en tout 3,600 francs. Les pièces qui ont donné les plus hauts prix sont : *la Chanteuse*, épreuve avant le fond, et trois autres épreuves de différents états, 610 francs; *le Charlatan*, cinq épreuves de différents états, 161 francs; *la Fête sous la treille*, quatre épreuves, 201 francs; *la Danse au cabaret*, trois épreuves, 345 francs; *le Goûter*, quatre épreuves, 151 francs. L'œuvre de Jean Both, composé de dix pièces, a été vendu 305 francs. L'œuvre de Hackaert, en six pièces, 140 francs.

La belle gravure de Schelte à Bolswert, représentant le *Couronnement d'épines*, d'après Van Dyck, a été payée 450 francs. *La Tempête*, par Balechou, état avec la faute *compagine*, our *compagnie*, 265 francs; les *Trois vaches au repos*, par Berghem, 560 francs; *le Joueur de cornemuse*, du même, estampe connue sous le nom du *Diamant*, 360 francs, et *l'Homme monté sur l'âne*, qui est très-rare, 185 francs.

Une très-belle épreuve de la *Grande foire de Florence*, que l'on nomme aussi la Foire de l'Imprunetta, de premier état, estampe extrêmement rare, a été vendue 375 francs, achetée par M. Dutuit, de Rouen. *Le Christ au roseau*, par Van Dyck, épreuve de premier état, 395 francs. *Le Titien et sa maîtresse*, par le même, troisième état de Carpenter, qui est le premier état de la planche terminée, 226 francs. *La Sainte Famille*, d'après Raphaël, gravée par Edelinck, épreuve de second état, avec les armes de l'abbé Colbert, a été vendue 285 francs. *La Conversion de saint Paul*, par Lucas de Leyde, 205 francs. C'est une des estampes les plus considérables de l'œuvre du maître; elle porte la date de 1509. Si, comme on le trouve écrit partout, Lucas de Leyde est né en 1494, il n'avait donc pas seize ans lorsqu'il mit au jour cette belle estampe aussi remarquable par la beauté du dessin que par l'entente de la perspective. Tous les ouvrages de Lucas de Leyde me semblent une protestation contre la date que l'on assigne à sa naissance. *Jésus-Christ présenté au peuple*, par le même, 125 francs. Trois pièces gravées par Francisque Millet, nos 1 à 3 de M. Robert Dumesnil, ont été vendues 135 francs. On sait que ces petites eaux-fortes, exécutées d'une pointe très-libre, sont d'une extrême rareté.

Une belle épreuve non terminée, mais cependant très-avancée, de *la Cène*, de Léonard de Vinci, gravée par Raphaël Morghen, a été vendue 575 francs. J'ai déjà donné, dans la *Revue*, la description des états, que je connaissais alors, de cette estampe; depuis, j'ai pu voir des états que je ne connaissais pas. Je vais décrire ici ceux que je connais actuellement.

Épreuves non terminées. — 1° Il y a des épreuves à l'eau-forte seulement, ne donnant que le trait de la composition.

2° Épreuves à l'eau-forte, mais avec quelques travaux aux vêtements ou aux figures. J'en ai vu une, dans laquelle la tête de saint Barthélemy seule est achevée; il est probable qu'il y a des épreuves plus avancées encore, mais dans lesquelles il y a certaines parties à l'eau-forte seulement.

Épreuves de la planche terminée. — 1er état : La planche est entièrement couverte de travaux, elle est avant l'inscription, avant la dédicace et avant les armes de Ferdinand III. A gauche, dans la marge, la signature : *Leonardus Vincius pinxit*, est assez mal écrite; le V de Vincius est arrondi par le bas, tandis que, dans les épreuves qui suivent, le V est pointu. A droite, il y a : *Raphaël Morghen sculpsit aqua-forti;* dans les trois derniers états, il y a seulement : *Raphaël Morghen sculpsit.* La lettre *s* du mot *sculpsit* est prolongée au-dessous du corps de l'écriture. Les deux premières tentures, vers le bord droit de l'estampe, sont couvertes d'une seule taille horizontale dans leur moitié supérieure; les arabesques qui recouvrent ces tentures sont bien marquées et très-visibles; dans les autres états, les tentures sont couvertes de tailles croisées, et il faut une certaine attention pour apercevoir les arabesques. Le plat qui est devant le troisième personnage, en allant de droite à gauche (saint André), est blanc; la tranche du pain qui est sur ce plat est blanche, et le dessus n'est couvert que d'une seule taille. Il n'y a point de lettres sur le plat. Dans cet état, la planche est entièrement terminée, mais elle manque d'effet, et elle a été retravaillée par l'artiste. On peut donc aussi la regarder comme non terminée.

2e état : La planche a été amenée à un effet satisfaisant, par plusieurs travaux ajoutés. Au bas, dans la marge, les noms des artistes ont été effacés; il n'y a ni inscription ni dédicace, mais on voit au milieu les armes de Ferdinand III. Le plat qui est devant saint André est blanc, et le morceau de pain est comme dans l'état précédent. Sur le plat, il y a la lettre R à gauche et la lettre M à droite.

Une épreuve de cet état a été vendue 8,400 francs à une vente faite huit jours après celle-ci. Ce prix excessif n'est nullement justifié par la différence de beauté des épreuves, tant s'en faut; il faudrait en chercher la raison ailleurs.

3e état : Les noms des artistes sont tracés à la pointe sèche, mais avec des caractères différents de ceux employés dans le premier état. Il n'y a ni inscription ni dédicace; les armes sont au milieu de la marge d'en bas

4e état : Le plat est couvert de tailles, les lettres R M ont disparu. Au bas, dans la marge, il y a la dédicace seulement, mais au trait, et l'inscription n'y est pas encore. Une épreuve de cet état a atteint le prix de 1,650 francs, prix énorme.

5e état : Il y a dans la marge du bas l'inscription suivante : AMEN DICO VOBIS QUIA UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST. *Matt.*, c. XXVI, et au-dessous la dédicace : *Ferdinando III Austriaco Magno Hetruriæ Duci. Raphaël Morghen D.D.D.* Les armes de Ferdinand séparent en deux l'inscription précédente. A gauche, on lit : *Leonardus Vincius pinxit;* au milieu : *Teodorus Matteini delineavit;* à droite : *Raphaël Morghen sculpsit.* Sous l'inscription, au milieu, il y a : *Leonardus a Vincio pinxit Mediolani in Cœnaculo Fratrum S. Dominici*, et à gauche : *Nicolaus de Antonj excudit.* Il n'y a point de virgule après le mot *vobis.*

6e état : Même description que dans l'état précédent, mais il y a une virgule après le mot *vobis* de l'inscription.

7e état : Même description que dans le cinquième état, mais la virgule a été effacée après le mot *vobis* de l'inscription. On distingue cet état du cinquième en ce qu'il y a un point, très-petit, sous la lettre R du mot Raphaël de la signature du graveur.

Des artistes distingués disent que cette planche a une réputation usurpée et qu'elle ne reproduit pas la beauté de l'œuvre de Léonard.

Les Marc-Antoine n'ont pas été vendus bien cher; plusieurs manquaient de conservation : *Le Massacre des Innocents*, 450 francs; *la Descente de Croix*, 1,050 francs; *la Vierge au palmier*, 450 francs; *le Martyre de saint Laurent*, 300 francs; *le Jugement de Pâris*, 1,520 francs. Cette épreuve avait été achetée 1,105 francs à la vente Van Putten, faite en 1820.

Dans les Rembrandt, il y a eu le *Portrait de Rembrandt dessinant*, qui a été vendu 180 francs; *Agar renvoyée par Abraham*, 220 francs; *Joseph racontant ses songes à sa famille*, 255 francs; *Jésus guérissant les malades* (la pièce de cent florins), 3,050 francs, épreuve du second état; *le Paysage aux trois arbres*, 700 francs; *la Chaumière et la Grange à foin*, 280 francs; *le Peseur d'or*, 660 francs; *Portrait d'Ephraïm Bonus*, 2e état, 215 francs. Tous ces prix sont ordinaires.

Une très-belle épreuve du *Saint Sébastien*, de Martin Schongauer, a été vendue 400 francs.

Le portrait de Charles Ier d'Angleterre, par Strange, d'après Van Dyck, épreuve avant la lettre, a été vendu 420 francs, et celui d'*Henriette Marie*, pendant du précédent, aussi avant la lettre, 110 francs. Le portrait d'*Andreas Deoniszoon Winius*, par Corneille Wischer, épreuve de second état, a été adjugé à 325 francs. Celui de *Gellius Bouma*, par le même, épreuve de premier état, 620 francs. *La Fricasseuse*, 205 francs. *L'Instruction paternelle*, estampe connue sous le nom de la Robe de satin, très-belle épreuve, a été vendue 600 francs. Enfin les *Ruines d'édifices romains*, par Woollett, épreuve avant toute lettre, a atteint 300 francs.

Un Christ, en ivoire sculpté, sur lequel les avis ont été partagés, mais

que de bons connaisseurs regardent comme médiocre, a été vendu 660 francs.

Dans les livres d'art, je citerai *la Galerie du Palais-Royal,* épreuves avant la lettre et avec les eaux-fortes, 3 vol. in-fol., vendus 490 francs; *la Galerie du Musée Napoléon*, par Filhol, 11 vol. gr. in-8°, épreuves avec la lettre grise, même dans les premiers volumes, ce qui est le caractère du premier tirage, a été vendue 600 francs; *les Fables de La Fontaine*, avec les figures d'Oudry, grand papier, 4 vol. in-fol., 180 francs; *le Peintre-Graveur*, par Bartsch, 21 vol. in-8°, demi-reliure; et le supplément de R. Weigel, 260 francs. Ce livre, tout incomplet qu'il soit, est encore un livre excellent, et il gagnera avec le temps, car il ne sera pas refait de sitôt. Il y avait, à cette vente, des marchands étrangers qui ont beaucoup acheté.

Une autre vente d'estampes, faite quelques jours après, a donné des prix très-remarquables et qu'on retrouvera difficilement. Cependant ce sont des marchands étrangers qui ont acheté les plus belles pièces et celles qui se sont vendues le plus cher.

La Femme adultère, gravée par Gérard Audran, d'après Poussin, a été achetée 1,820 francs pour la Bibliothèque impériale de Paris. *L'Assomption de la Vierge*, par S. a Bolswert, d'après Rubens, 500 francs. *Le Portrait du Titien*, par Augustin Carrache, 580 francs. *Le Portrait de Bossuet*, par Drevet, épreuve de premier état, 900 francs. *La Sainte Famille*, par Edelinck, d'après Raphaël, deuxième état, 290 francs. *Le Combat de quatre cavaliers*, par le même, d'après Léonard de Vinci, 575 francs. *Le Frappement du rocher*, par Estève, d'après Murillo, épreuve avant la lettre, 850 francs. *Le Mariage de la Vierge*, par Longhi, d'après Raphaël, 900 francs. *La Madeleine dans le désert*, par le même, d'après le Corrége, 1,010 francs. *Les Disciples d'Emaüs*, par Masson, d'après le Titien, épreuve avant la lettre, 1,890 francs. *Le Char de l'Aurore*, par Raphaël Morghen, d'après le Guide, 1,500 fr. *La Vierge vue à mi-corps*, par le même, d'après le Titien, 610 francs. *La Madone de saint Sixte*, par Müller, d'après Raphaël, épreuve avant la lettre, 5,000 francs. *Le Portrait de Pomponne de Bellièvre*, par Nanteuil, premier état, 1,055 francs. Ce sont là des prix exorbitants, sur lesquels il serait dangereux de compter.

Les tableaux sont un peu délaissés, cette année-ci, pour les objets d'art; il en résulte qu'il y a plus de ventes d'objets d'art que de tableaux; cependant il y a eu quelques ventes de tableaux modernes dont je parlerai prochainement; le reste ne vaut pas la peine d'être cité. Je pourrais bien décrire la vente d'un mobilier splendide, appartenant à une personne dont il n'est pas nécessaire de dire ici la profession. Mobilier presque royal, diamants, perles, non pas seulement en rivières, mais en

fleuves; quatre chambres de domestique meublées en acajou et en palissandre. Tout Paris y a couru. Les grandes dames y faisaient foule; elles ont voulu voir jusqu'où pouvait aller la générosité de leurs maris. Il est bien inutile que je raconte ici ce que tout le monde sait; donc je dirai seulement quelques prix de la vente des objets d'art livrés aux enchères après le décès de M. Elwès, amateur, dont le catalogue aurait bien dû nous dire quelques mots, car sa collection n'était pas ordinaire.

Un cabinet, époque de Louis XIII, pieds à colonnes, garni de nombreux tiroirs, plaqué en écaille rouge avec moulures guillochées en ébène, 1,200 francs. Un grand miroir allemand, glace en biseaux, 1,610 francs. Une crédence en bois sculpté, avec dossier à gradins, époque de Louis XII, 520 francs. Un grand lit, du temps de Henri IV, avec couronnement et plafond armorié, supporté par des colonnes cannelées, 1,005 francs. Une grande cheminée en bois sculpté, ornée de cariatides, de mascarons, enrichie d'émaux représentant des portraits de divers souverains de l'Europe. La sculpture exécutée par Jean de Nola, au XVIe siècle; le parquet est orné du portrait de Henri III, attribué à Janet, 3,299 francs. Une crédence du temps de François Ier, 1,030 francs. Une vasque trilobée, avec trois anses formées de masques chimériques, ornée intérieurement et extérieurement de peintures; faïence de la fabrique d'Urbino, 680 francs. Un triptyque, composé de neuf plaques à peintures grisailles, rehaussées d'or en émail de Limoges, 1,206 francs. Un lit en fer doré, garni de ses pentes, rideaux, etc., en satin cramoisi, surmonté de quatre panaches en marabout; l'estrade est en velours rouge, 1,020 francs. Une grande cheminée en pierre sculptée, du XVIe siècle, 1,000 francs. Une grande pendule en bois d'ébène, enrichie d'incrustations en matières précieuses, style Louis XIII, 3,600 francs. Il y avait moins de 600 numéros, qui ont produit plus de cent mille francs.

On a vendu quelques miniatures de Saint; j'en citerai une seulement, qui a atteint 1,970 francs; les autres se sont vendues de 400 à 500 francs.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Circulaire du ministère de l'intérieur de Belgique indiquant les principales précautions à prendre pour conserver les tableaux. — Commission consultative des beaux-arts instituée à Paris. — Collection égyptienne du Louvre. — Nécrologie.

La circulaire ministérielle qu'on va lire fait honneur à la sollicitude éclairée de l'administration belge. Il serait à désirer que partout, en Europe, on rencontrât des ministres soucieux de ce qui fait la splendeur des nations. On aurait moins à regretter les charges dont les peuples sont accablés, et on éviterait souvent la dégradation et la perte d'objets précieux pour l'art et pour l'histoire.

Bruxelles, le 20 *janvier* 1862.

Monsieur le Gouverneur,

Les précautions que la conservation des tableaux exige sont simples et d'une exécution facile. L'expérience prouve cependant qu'un grand nombre d'administrations publiques les ignorent ou les perdent de vue.

Souvent, en effet, la Commission des monuments est appelée à constater le déplorable état dans lequel se trouvent des œuvres importantes, soit à défaut de soins, soit par suite de mesures inintelligentes.

A ma demande, cette commission a résumé les points qui doivent être spécialement signalés à des administrations communales, des conseils des hospices et des bureaux de marguilliers.

1° L'humidité est, pour les productions du pinceau, l'un des agents les plus actifs de destruction : elle déforme les panneaux ou consomme la toile et fait éclater la peinture par écailles. Il faut toujours que l'air circule derrière l'étendue entière d'un tableau. Une légère charpente en bois peut être utilement établie pour préserver une œuvre de grande valeur des inconvénients que présente la proximité d'un mur souvent humide et quelquefois complétement salpêtré.

2° L'action du soleil est funeste et rapide. Les ravages qu'il cause sont profonds et parfois irréparables.

Des réclamations fréquentes se sont élevées contre l'habitude de placer des rideaux devant les tableaux. On peut, jusqu'à un certain point, obtenir un résultat équivalent en plaçant des stores aux fenêtres par lesquelles le soleil pénètre, ou en couvrant le vitrage d'une couleur blanchâtre et mate.

3° Autant que possible, il faut éloigner les cierges des tableaux.

La fumée grasse de ces cierges forme, avec la poussière et l'humidité, une matière gluante qui ternit bientôt l'éclat de la couleur.

Le voisinage des cierges donne naissance à d'autres accidents, et l'on pourrait citer des tableaux qui ont été troués par les éteignoirs ou endommagés par la chute de gouttes de cire brûlante.

4° La poussière et les traces d'humidité doivent être enlevées à de fréquentes reprises et avec une délicatesse infinie. On doit, pour cette opération, employer du linge fin hors d'usage ou des morceaux de vieux foulard. Il faut éviter surtout l'application d'une huile quelconque destinée à rendre aux tableaux un éclat momentané. Cette huile s'imbibe dans la couleur, dans la toile ou dans le panneau, et il devient impossible d'empêcher l'ouvrage de *pousser*, chaque jour davantage, *au noir*. L'huile employée dans ces conditions exerce sur la toile une influence désastreuse.

Il ne faut permettre qu'aux hommes de l'art de laver et de nettoyer les tableaux. L'opération du nettoyage est celle qui détruit le plus d'ouvrages, elle est sans contredit très-dangereuse. Les uns se croient assez éclairés pour la tenter et sacrifient des chefs-d'œuvre ; d'autres se vantent de posséder des secrets, et leur travail a le même résultat funeste.

L'emploi du savon a toujours des conséquences fâcheuses et doit être invariablement proscrit.

5° Le choix du vernis est une question sérieuse. On ne peut se mettre assez en garde contre les compositions employées depuis le renchérissement considérable de la gomme-mastic. Un mauvais vernis fait gercer toute la superficie d'un tableau et parfois le perd pour toujours. Le vernis doit, en général, être rafraîchi au bout de dix ans environ, afin d'empêcher la chancissure et le desséchement de la couleur qui précède la production des écailles.

Un tableau qui n'est pas protégé par le vernis, se couvre de poussière, que l'humidité de l'air y fixe ensuite et fait pénétrer dans tous les pores, de manière à modifier le ton général et à augmenter les chances de destruction. Le vernis ne peut être appliqué que par des hommes compétents.

Je viens d'indiquer, monsieur le gouverneur, quels sont les soins, pour ainsi dire journaliers, que les tableaux anciens réclament.

Il serait difficile de dire quels sont les travaux de restauration qu'il importe d'exécuter dans tous les cas particuliers qui peuvent se présenter.

La Commission royale des monuments s'empressera toujours de donner, de concert avec MM. les commissaires de l'Académie royale de Belgique, les conseils qui lui seront demandés au sujet des questions délicates qui se rattachent à la conservation des objets.

Dans tous les cas, même dans ceux qui paraissent les plus simples, les administrations doivent user de la plus grande circonspection dans le choix des artistes auxquels les travaux de restauration sont confiés.

Je vous prie, monsieur le gouverneur, de vouloir bien porter le contenu de cette circulaire à la connaissance des administrations que son objet intéresse. Elles apprécieront facilement l'importance des conseils qui leur sont donnés, et combien elles engageraient leur responsabilité, en s'abstenant de s'y conformer exactement.

Le ministre de l'intérieur,

ALPH. VANDENPEEREBOOM.

⁂ Par arrêté du ministre d'État de France, en date du 22 mars, il a été institué près le ministère d'État une commission consultative des beaux-arts.

Cette commission est chargée de donner son avis : — sur les commandes à ordonner, sur les artistes qui doivent en être chargés et sur la réception des travaux exécutés ; — sur les souscriptions aux publications qui concernent les arts ; — sur les achats à faire ; — sur les récompenses à accorder aux artistes ; — sur les améliorations à introduire dans les établissements des beaux-arts, tels que l'École impériale des beaux-arts, l'Académie de France à Rome, les écoles gratuites de dessin de Paris, et les écoles départementales qui ressortissent au ministère d'État ; — sur les nominations à faire dans le corps enseignant de ces divers établissements.

La commission formule des propositions soumises au ministre d'État sur tout ce qui se rapporte aux commandes, aux achats, à la désignation des personnes, aux modifications à introduire dans l'enseignement de l'art.

Toute proposition, pour devenir l'objet de la délibération de la commission, doit être appuyée par trois membres, et, pour être adoptée, réunir la majorité des membres présents.

La commission consultative des beaux-arts est présidée par S. Exc. le ministre d'État ; en son absence, par le secrétaire général du ministère d'État, ou par le directeur des musées impériaux chargé du service des expositions.

Elle est composée de la manière suivante :

MM. Ingres, peintre ; — Horace Vernet, peintre ; — Flandrin, peintre ; — Léon Cogniet, peintre ; — Duban, architecte ; — Jouffroy, statuaire ; — Gatteaux, graveur en médailles ; — Henriquel-Dupont, graveur (*tous membres de l'Institut*) ; — Henri Delaborde, peintre d'histoire, sous-directeur à la Bibliothèque impériale ; — Cabanel, peintre d'histoire ; — Cornu, peintre d'histoire ; — Gendron, peintre d'histoire ; — Bellel, paysagiste ; — Dauzats, paysagiste ; — Bida, dessinateur ; — Cavelier, statuaire ; — Guillaume, statuaire ; — Constant Dufeux, architecte ; — Arago, inspec-

teur général des Beaux-Arts ; — Arsène Houssaye, inspecteur général des musées départementaux.

Le chef de la division des beaux-arts et le chef du bureau des beaux-arts font, de droit, partie de la commission ; ce dernier remplit les fonctions de secrétaire.

⁂ La collection égyptienne du Musée du Louvre vient de recevoir, de M. le comte de Tyszkiewicz, un don aussi remarquable par la beauté des objets qui le composent que par la rareté et l'intérêt scientifique de plusieurs de ces monuments.

La première classe comprend 140 bronzes, parmi lesquels 76 figurines sont surtout remarquables par leur beauté. Elles représentent les divers dieux du panthéon égyptien, et leur belle conservation permet d'apprécier les damasquinures ou incrustations d'or qui venaient souvent rehausser la valeur du travail, en dessinant sur les figures des colliers et d'autres ornements, et en donnant plus d'éclat aux yeux.

On peut citer, sous ce rapport, une figurine du dieu *Anhour*, dont les incrustations faisaient un véritable bijou, ainsi que des figures représentant les dieux *Phthah, Cnouphis* et diverses déesses.

Quelques-unes de ces divinités sont très-rares ou même tout à fait nouvelles dans la science, et plusieurs autres, connues seulement par les peintures, manquaient à nos collections. On peut citer dans cette classe une grande couleuvre de bronze, longue de 72 centimètres, un dieu à la tête de crocodile et un personnage dont la tête est surmontée d'une étoile.

La collection de M. le comte Tyszkiewicz comptait un grand nombre de scarabées en pierre dure émaillée, parmi lesquels il a bien voulu choisir les plus intéressants pour le musée du Louvre.

Quarante objets divers terminent la nomenclature. Il faut signaler comme de précieuses acquisitions pour le Musée une palette de scribe en ivoire, garnie de ses calames, et contenant deux pains d'encre rouge et noire à peine entamés.

Un couteau de bronze jaune est remarquable par sa belle forme et par la finesse du tranchant qu'il a conservé.

Le travail de la pierre dure est représenté par trois petits monuments d'une beauté hors ligne et qui peuvent servir de jalons à l'histoire de l'art sous ce rapport ; car, par une circonstance heureuse, chacun d'entre eux porte avec lui sa date relative.

On doit enfin signaler dans cette collection un bel échantillon de cercueil en vernis jaune, une coupe de terre émaillée d'un bleu de ciel éclatant, et un tabouret en bois d'une forme simple, mais précieux par sa belle conservation.

Le prince Ignace Zagull, compagnon de voyage du comte Tyszkiewicz,

a bien voulu joindre à cet envoi un papyrus funéraire en écriture hiératique qui lui appartenait. Ce manuscrit est digne, par sa belle conservation, d'entrer au Musée du Louvre.

⁂ Le gouvernement belge a acquis récemment, pour le Musée royal, des tableaux de MM. Florent Willems, de Knyff, Ch. Tschaggeny et Robie, ainsi qu'un portrait par Ferdinand Bol.

⁂ M. Antoine Van Eenaeme vient de terminer la statue qui doit orner et compléter le mausolée du poëte Van Duyze, au cimetière du mont Saint-Amand, à Gand. Cette statue représente le Génie de la poésie flamande, sous les traits d'une femme étendue, navrée de douleur, sur la lyre du barde, une couronne d'immortelles à la main. Elle sera adossée au pied de la colonne brisée, déjà inaugurée l'année dernière.

⁂ Ces jours derniers, est arrivée à Dordrecht la statue d'Ary Scheffer, qui sera placée sur le *Beursplein*, et inaugurée le 8 mai prochain.

⁂ On annonce de Gand la mort de M. Pierre Van Hanselaere, l'un des peintres dont cette ville et la Belgique tout entière s'honorent à juste titre. Né à Gand le 6 juillet 1786, le défunt était sur le point d'accomplir sa 76e année.

⁂ Le célèbre peintre paysagiste hollandais, M. B.-C. Koekkoek, est mort à Clèves, le 5 avril, après une longue et pénible maladie, qui a duré près de quatre ans. M. Koekkoek était né à Middelbourg, le 11 octobre 1803. En 1829, il obtint la médaille d'or par la Société *Felix Meritis*, à Amsterdam. Il était membre de plusieurs corps artistiques et de plusieurs académies; peu de temps avant sa mort, l'Académie impériale de Russie, à Saint-Pétersbourg, le nomma membre honoraire. M. Koekkoek était chevalier des ordres de Guillaume, de Léopold, de la Légion d'honneur et de l'Aigle rouge de Prusse.

M. Koekkoek était établi à Clèves depuis 1836. Il aimait ce séjour, dont les beaux environs offraient des sujets si variés à ses études. C'est là qu'il a fait la plus grande partie des tableaux qui lui ont donné tant de célébrité.

⁂ Le peintre néerlandais, M. J.-A. Kruseman, est mort à Harlem, où il était né en 1804. Il avait fréquenté, en 1822, à Bruxelles, les ateliers de M. L. David et de M. Navez.

HILAIRE PADER,

PEINTRE ET POÈTE TOULOUSAIN.

APPENDICE.

Que voulez-vous, lecteur! Je n'ai jamais su faire un travail sans appendice. Il faut aimer bien peu les gens qu'on étudie, pour ne point ajouter d'appendice à leur histoire. Je lis, un beau jour, une lettre qu'écrit à celui-ci M. Poussin ; le lendemain, je rencontre les poëmes burlesques de ce Pader, tout pleins d'indications singulières, avec une forte saveur gasconne ; je remplis un volume entier de commentaires sur les vers et sur la lettre du peintre; vous, forcé à demeure, auriez-vous eu la patience d'attendre la vue de ses toiles? Mais si le hasard, un matin, m'amène dans sa ville, et si je me trouve au milieu des ouvrages de son maître, de ses rivaux, face à face de lui-même et de son très-curieux *Triomphe de Joseph,* — dois-je me boucher les yeux et ne point dire, fût-ce aux dépens de vingt pages : Voilà ce qu'est vraiment Pader ?

J'aime l'abbé de Vertot, puisqu'il est Normand, mais je déteste son mot : *Mon siége est fait,* — la plus célèbre pourtant de ses œuvres, — mot exécrable et qui a ruiné à jamais le crédit de ses meilleurs confrères.

J'ai cru d'ailleurs qu'à l'exemple des coquettes, je pouvais, dans un *post-scriptum*, glisser le plus intéressant du livre. J'ai vu à Toulouse, et chemin faisant, une très-intéressante école, et les noms que Pader avait cités, j'ai pu les éclairer par l'appréciation directe de quelques artistes et l'analyse de quelques œuvres. Je les ai vus sous leur soleil, avec l'ardeur rajeunie du voyageur. C'est le bouquet que je veux planter sur le pignon de mon lourd bâtiment; ayez confiance pour ces quelques pages encore, elles vont vous promener dans un étrange pays, entre les écoles de France et d'Espagne. Mais quand vous seriez, lecteur, aussi las de lire ce nom de Pader, que je suis las de l'écrire, je répé-

terais encore à votre barbe : Plutôt mille appendices que de dire : Mon siége est fait.

Dates de mort et de naissance de Pader. — Et j'ai pu croire à la parole de ce Gascon, nous renseignant sur lui-même ! Et j'ai pu préférer son témoignage à celui des registres de l'Académie royale ! Ah ! j'ai bien mérité les contradictions et les incertitudes dans lesquelles je me suis traîné de la première à la dernière page de mon travail. Moi qui ai prétendu redresser des torts, je dois être grandement humilié. Non, hâbleur de Pader, non, tu n'étais pas né vers 1617. Tu as espéré te rajeunir de dix ans ; mais tes fils et le curé de ta paroisse n'étaient pas tenus à perpétuer ton mensonge ; et voici qui te confondra : c'est l'acte de décès que mon ami, M. Garipuy, conservateur du Musée de Toulouse, a bien voulu faire rechercher pour moi dans les registres de votre ville :

« Hilaire Pader, peintre, âgé de soixante et dix ans, est décédé le 14 août 1677, rue Peyrolière, dans sa maison, paroisse de la Daurade, et a été inhumé à l'église des Jacobins. »

Quand j'y songe aujourd'hui, les impossibilités où me conduisait la fable de Pader né en 1617 auraient dû m'éclairer. Qu'il eût trente-cinq ou quarante-cinq ans en 1652, quand il rimait *la Peinture parlante,* rien là qui pût m'arrêter : il n'était pas donné à Pader, d'avoir à quarante-cinq ans, plus de goût qu'à trente-cinq ; mais il eût été par trop fou de se marier à vingt ans pour endoctriner sur son art un fils de quatorze ; et maintenant marions-le à vingt-cinq ans, c'est-à-dire vers 1652, il fera, en 1652, la leçon à un grand garçon de vingt ans. C'est à merveille ; — et la belle chose que les registres mortuaires !

Chalette et les peintres de l'hotel de ville de Toulouse. — Aujourd'hui que j'ai vu diverses œuvres de Chalette, le premier maître de Pader, et dont celui-ci avait cent fois raison de s'enorgueillir, je voudrais, pour soulager mon cœur, dire quelques mots de ce grandissime artiste provincial. Les peintures qui restent de lui à Toulouse suffisent pour donner sa mesure : le Musée possède un tableau de grande dimension ; les archives du Capitole conservent, dans le volume échappé à la destruction des *Annales capitulaires,* de merveilleuses miniatures de sa main.

Mantz, avec ses bons yeux, avait clairement reconnu la famille de ce peintre : non, « ce n'est pas Caravage, mais bien les plus illustres maîtres des Flandres ; » il avait tort d'ajouter : « et Véronèse lui-même. » — Les biographes auront beau nous dire que Chalette avait étudié en Italie : que leur répondre? S'il y était allé, il n'y avait rien vu : ni Caravage, ni Paul Véronèse; – Porbus et « les plus illustres Flamands, » voilà les siens.

Le tableau du Musée est une grande peinture en hauteur (12 pieds de haut sur 8 de large), d'une simplicité de composition toute primitive. La croix, très-élevée, à laquelle est cloué le Christ mort, sépare les capitouls agenouillés, quatre à droite, quatre à gauche. Aucune variété, comme on le comprend, dans les costumes; mais ces huit figures à genoux sont d'une force de peinture et d'une vérité saisissante. Encore une fois, c'est du Porbus tout pur, du Porbus des *ex-voto* d'Anvers et de Bruges, — et du Lenain, si Lenain est auteur de l'admirable *Procession dans une église*, qui est au Louvre. J'y trouve une bien autre force encore qu'aux échevins du tableau de Versailles, et Champagne lui-même est froid et fade à côté de cette traduction nette et sans détour de la tête humaine, de la physionomie vigoureuse, étroite, nerveuse, justicière et sans grande élévation, d'officiers municipaux de Toulouse en 1623. Ce tableau de maître-autel pour la chapelle du Capitole, Chalette l'a peint dur et saillant à l'œil, comme il convenait pour une œuvre de décoration. Mais c'est dans ses petits tableaux des livres capitulaires, trop peu connus jusqu'à ce jour des artistes et des amateurs, pour la gloire de Chalette, qu'il faut vraiment juger le peintre. Il nous en est resté de lui environ huit ou dix, échappés par miracle à la lacération et à l'incendie de cette inestimable série de peintures sur vélin qui remontait à la fin du XIIIe siècle, et dont on a encore sauvé des fragments divers (1350).

J'ai fait (page 164-165 de mon travail) allusion aux *Annales capitulaires*, à propos de la part que tous les artistes de Toulouse, y compris Pader, avaient prise à leur décoration, depuis le XIIIe siècle jusqu'à 93. — Le seul volume auquel soient restées attachées les huit ou dix miniatures de Chalette, était entièrement décoré par lui. La petite composition peinte, — *les Capitouls en robe rouge et noire*, toujours et toujours, — se développait sur une double feuille en tête de chaque année. Il est bon de rap-

peler que Chalette, nommé peintre de l'hôtel de ville en 1612, eut la charge de peindre les images des capitouls depuis cette année jusqu'en 1638. Le volume s'ouvre par une manière de tableau, représentant *la Charité romaine*. Chalette se montre là comme peintre de sujets graves et témoigne d'une manière qui n'est ni l'italienne, ni la flamande pure, mais assez bien la française de son temps, celle de Quintin Varin, et des derniers Flamands de l'école de Fontainebleau, et, — ce nom me revient volontiers à l'endroit de Chalette, — ce que sera le goût des Lenain dans leurs peintures pieuses. Je dis cela non-seulement pour le Christ crucifié du grand tableau des *Capitouls*, mais pour cette *Charité romaine*, dont la femme est d'une beauté assez coquette et délicate, d'un précieux extrême d'exécution, et encore pour un certain ange volant qui se trouve dans une autre page. Quant aux deux petites grisailles de l'arrivée et du départ du roi, que M. Danzats a lithographiées pour le *Voyage pittoresque du Languedoc* de M. le baron Taylor, elles font souvenir que le Troyen Chalette était né assez près de la Lorraine, et on eût peut-être, à leur sujet, prononcé le nom de Callot, si elles eussent été peintes vingt ans plus tôt; mais elles sont de la vieillesse du maître, alors que sa main le trahissait, même dans les portraits. Ces deux petites compositions sont d'une peinture monochrome, d'un gris ardoisé (1).

Mais quel étonnant portraitiste dans les feuilles de vélin peintes à l'huile en tête de chaque année du registre! Nous n'avons rien au Louvre qui donne l'idée d'un aussi prodigieux miniaturiste dans tout le XVIIe siècle : le délicieux bijou d'Olivier, peut-être, dans la collection Sauvageot, et le tableau des *Noces*, de Vander

(1) « Chalette, — dit la *Biographie Toulousaine*, — montra toute sa facilité, tout son génie, dans les décorations qu'il inventa et qu'il peignit pour l'entrée de Louis XIII dans Toulouse, le 21 novembre 1621. Depuis le couvent des Minimes, situé assez loin des portes, jusqu'au palais de l'Archevêché, tout l'espace était couvert d'arcs de triomphe, d'obélisques, de monuments élevés à la gloire du roi. Les arts n'avaient jamais déployé dans cette ville une pompe aussi remarquable. Louis XIII lui-même en fut surpris, et voulut voir l'auteur de tous ces objets, malheureusement éphémères, construits avec tant de goût et qui avaient attiré l'attention de la cour. » — Le roi, qui avait eu dès l'enfance la manie du dessin, dut être en effet de toute la cour et le plus charmé des inventions du peintre, et le plus vif de ses complimenteurs.

Vinne. Petitot, à côté de cela, manque de finesse, de vivacité et d'éclat. Figurez-vous l'art et la palette, et le plus grand sentiment de la plus noble et de la plus individuelle portraiture de Mirevelt et de Van Dyck. C'est d'une largeur, d'une transparence, d'une grâce, d'une douceur et d'une précision de traits, et d'une fermeté et d'un agrément et d'un naturel de pinceau qui dépasse tout ce qu'on peut imaginer. J'ai nommé Porbus, Mirevelt et Van Dyck; c'est Gonzalès Coques et Vander Helst qu'il faut encore évoquer, pour donner, à qui ne les a point vus, la vraie mesure de ces petits chefs-d'œuvre. Quelle variété, quelle naïveté, quelle inflexible vérité d'expression et de profonde physionomie! Ces miniatures sont véritablement des portraits en pied, de grandeur naturelle. Comme chez tous les gens du Nord, le portraitiste écrase, chez Chalette, le peintre de sujets sacrés ou profanes. La période des miniatures que l'on a sauvées de ce grand peintre, va de 1617 à 1632. Les deux dernières, celles de 1630 et 1632, se ressentent déjà beaucoup de la pesanteur que l'âge inflige à la main la plus sûre et la plus savante; mais la science innée des accords de la face humaine se conserve jusqu'au bout.

Un tableau que j'ai vu dans les magasins du Musée de Rennes, soulève pour moi de grands points d'interrogation, touchant la biographie de Chalette. Ce tableau allégorique et satirique aurait trait à la révolte des Bretons à propos du papier timbré. L'impôt personnifié s'avance sur son char, traîné par des tigres. Le char est conduit par le diable et écrase les guerriers, les femmes et les enfants. L'enfer est béant au fond à gauche. La Justice et la Clémence, coiffées à la mode des figures allégoriques de Claude Vignon, sont assises à l'écart, au premier plan à droite. Au milieu se lit l'inscription : *Les riches et les pauvres sont injustement accablés*. Le tableau, qui porte les armes de M. de Roquefeuille, d'abord chanoine de Rennes, puis évêque d'Angers, montre encore, sculptée sur l'une des colonnes du temple près duquel sont réfugiées les déesses, une hermine bretonne. Conservé longtemps dans une famille de Redon, il fut acquis par M. le docteur Aussant, directeur honoraire du Musée de la ville de Rennes. Or, le curieux pour nous, c'est la signature, à droite du tableau : *J. Chalette in et fecit* 1676. Le *J* et le *C* sont entremêlés en un chiffre. Il y a, entre la date et le caractère du dessin de cet ou-

vrage, une querelle inconciliable. Le caractère du dessin n'est point du tout celui usité partout vers 1676, et se rapporterait bien mieux à 1616 ou 1626. On y reconnaît encore pleinement un reste de l'école florentine. La toile a été d'ailleurs horriblement repeinte. La couleur générale est très-montée de ton et très-chaude. M. le docteur Aussant, qui voulut bien me montrer et m'expliquer cette singulière peinture, me disait encore que dans l'église de Rhétiers, à neuf lieues de Rennes, se trouvait un grand tableau portant la signature du même Chalette. Comment éclaircir cette mystérieuse signature? 1616, serait-ce un des débuts de Chalette venant de Troyes par la Bretagne? Mais Chalette est fixé à Toulouse dès 1612. — 1676, serait-ce l'œuvre d'un de ses enfants, égaré loin du tombeau du peintre des *Capitouls?* ou d'un vagabond de sa famille, resté plus fidèle que lui aux traditions de François Gentil et de Domenico del Barbiere, et échoué vers Rennes, comme l'autre s'était échoué, cinquante ans plus tôt, sur les bords de la Garonne?

Dans la salle de Clémence Isaure, au Capitole, sont exposées une douzaine d'autres pages échappées à la destruction des registres capitulaires. L'une est antérieure à Chalette; elle porte la date et la marque F. 1601. On y voit quatre portraits de capitouls, et au-dessus d'eux Henri IV et Marie de Médicis tenant le petit dauphin qui vient de naître. Chalette avait là un fier prédécesseur, qui, s'il lui cède comme peintre pour la richesse et la fraicheur du pinceau, l'égale presque pour la finesse et la personnalité des têtes; plus prodigieux peut-être comme adresse et plus français dans le sens des Clouet et des Corneille.

Une autre feuille est celle de 1530, intéressant échantillon de la miniature de ce temps, et où se remarque déjà quelque individualité dans les portraits. Je dis se remarque, parce que dans les autres nombreux fragments échappés au feu de 93, et antérieurs de deux ou trois cents ans à l'époque de Chalette, la préoccupation de la ressemblance est vraiment nulle jusque vers le milieu du XVIe siècle. Les sujets seuls et les costumes sont curieux, témoin cette page où l'on reconnait Alexandre Borgia établissant la dîme pour la guerre contre le Turc, et cette autre où figure Louis XI entrant dans Toulouse avec sa mère en croupe. Les miniatures antérieures à 1601, s'il est permis d'en juger par les lambeaux sauvés, étaient d'ordinaire exécutées

avec assez de soin ; parfois aussi l'art en est bien grossier. La belle période a été incontestablement celle du XVIIe siècle. Chalette, pendant le long exercice de ses travaux officiels, fut le roi de ces *images* à l'huile sur vélin.

Durand aussi a eu bien du bon ; et Michel aussi, en supposant qu'il soit l'auteur de la feuille de 1693.

Car Durand, le Durand qui eut la gloire de l'emporter sur Pader dans le concours pour le titre de peintre de l'hôtel de ville (voir p. 162), Durand qui est si mal représenté au Musée de sa patrie par deux méchants portraits de magistrats, très-finis, très-mous, de très-petite manière, froids, sans vigueur de ton ni transparence, — Durand, a dans la salle de Clémence Isaure, la répétition sur vélin, pour le livre des *Annales*, de sa grande toile qui décorait, avant 89, le grand escalier du Capitole. Le sujet est écrit sur la feuille même : *Première entrée du roy Louis XIIII, le* XIII *octobre* 1659. Louis XIV paraît à la portière de son carrosse. Les capitouls sont agenouillés à la queue leu-leu devant lui. Comme c'est là du Durand incontestable, nous pouvons le louer à notre aise, et donner même raison à la préférence des capitouls, en affirmant que ce peintre, par les tons clairs et très-riches de sa palette, se rapproche des Lely et des Netscher, voire de l'Anglais Lawrence. Singulière affinité de ces Toulousains avec les artistes du Nord, qui rappelle celle de leurs voisins d'Espagne, les Velasquez et les Murillo, avec la grande école d'Anvers. — La feuille de 1659 certifie que les deux autres feuilles des *Annales* exposées dans la même salle, celles de 1660 et de 1664, sont du même Durand, excellent portraitiste, excellent coloriste là encore, moins heureux en 1660 qu'en 1659 et 1664. Il y manque, par malheur, la feuille de 1661, dont la tradition veut que Pader et son heureux concurrent eussent peint chacun la moitié ; et je ne sais qui a exécuté, dans l'intervalle de Chalette à Durand, la page de 1645, bons portraits clairs, fins et flous, dans le genre du Provençal Fauchier : Nic. Troy ? — La feuille de 1693 est superbe et digne des plus grands portraitistes de l'époque de Louis XIV. Si celle-ci était de François Troy ou De Troy, — et il était Toulousain, — ce serait de son meilleur. Pourrait-on, par les dates, l'attribuer à J. Michel, qui fut peintre de la ville jusqu'en 1703 ? Cela vaudrait mieux pour lui que sa grande toile des *Noces de Cana*, qui figure au Musée, et où il a peint la jolie

et très-gracieuse mine chiffonnée de sa très-jeune femme; mais du moins ne peut-on lui contester l'assez bonne page des *Annales* de 1701, où l'on voit le duc de Bourgogne et ses frères. — Les feuilles de 1709, 1718 et d'une année voisine, ne sauraient, il me semble, paraissant de la même main, être attribuées à un autre qu'au fameux Ant. Rivals, successeur de Michel, mais non pas l'égal de Chalette. La dernière feuille exposée là, — et ce n'est plus qu'un assez triste ouvrage, — est d'environ 1775.

En somme, le Capitole de Toulouse possède dans le volume de Chalette, — dans les fragments des miniaturistes primitifs du Languedoc qu'elle a rachetés pieusement de ce même amateur, M. Beguillet, entre les mains de qui M. Taylor les avait feuilletés, — dans les cadres de la salle de Clémence Isaure, des titres de noblesse inestimables pour son histoire civile, — inestimables pour l'histoire, je ne dirai pas de l'école toulousaine, mais de notre art national. Il importerait, — et d'urgence, — que l'on prît les plus grands soins pour la conservation d'aussi chères reliques, soit en tirant les fragments du portefeuille où ils sont éparpillés, pour les classer et les fixer dans un beau volume digne d'eux; soit en interfoliant de soie ces peintures sur vélin repliées face à face dans le registre même où Chalette les exécuta, et où elles vont se détruisant vite par le frottement d'une reliure vénérable mais fatiguée. M. l'archiviste, qui a bien voulu me faire part de ces merveilles avec une complaisance dont je ne saurais trop le remercier, pourrait montrer aux successeurs des capitouls combien certaines feuilles, et des plus belles de Chalette, sont déjà écaillées, et les convaincre que ce ne sont point là des livres à abandonner pêle-mêle dans la poussière des paperasses municipales, et qu'il leur faudrait une cassette ciselée ou une vitrine de bois précieux, où l'on ouvrît le volume à sa plus belle page, dans la salle de Clémence Isaure.

Et puis Clémence Isaure elle-même, la poétique déesse de Toulouse, offrira sa plus belle fleur d'or et d'argent au jeune érudit qui lui mettra en triolets les noms des peintres de l'hôtel de ville, depuis le XIIIe siècle jusqu'à Goubert Labeirie, bien et dûment compulsés dans les archives municipales, avec de bonnes dates et des détails très-exacts sur leurs travaux. Certes, ce serait là un beau poëme, et un souci bien gagné.

Antoine Lescallier. — Antoine Lescallier, dont j'aime tant le

Poëme sur la peinture, je sais aujourd'hui, — et par quel hasard ! — qu'il était de Lyon. J'ai vu, signés de lui et datés de 1770, deux dessins lavés très-librement d'encre de Chine, avec des rehauts de plume et de blanc, dans un goût approchant de celui de Fragonard. Ils représentent un vieux mendiant debout et une mendiante accroupie, portraits de deux pauvres, à Lyon, de son temps. Les deux dessins dont je parle, assez grands et en hauteur, se voyaient en août 1860, et se voient sans doute encore, chez le garde concierge de la *porte jaune* du parc de Villeneuve-l'Étang, près Garches. Ce garde se trouvait être le gendre du propre frère d'Antoine Lescallier, lequel frère avait été fait baron par le premier Empereur, et consul général de France aux États-Unis. A côté des deux dessins d'Antoine, était suspendu un bon portrait au pastel, de son frère, sans doute encore de la main de notre aimable peintre-poëte.

J'oublie de rappeler les lignes si intéressantes pour Lescallier, que j'ai déjà transcrites, t. III, pp. 22 et 23 de mes *Peintres provinciaux*, d'après les *Lyonnais digne de mémoire*. Après avoir raconté la vie de Jean Revel, le Raphaël des dessinateurs de la fabrique de Lyon, mort en 1751, l'abbé Pernetty ajoutait : « Antoine Lescallier, un de ses petits-fils, âgé de 14 ans (le livre se publiait en 1757), vient de remporter pour la seconde fois le prix de dessin dans l'école que M. Nonnotte, de l'Académie de peinture de Paris et de la Société royale des beaux-arts de Lyon, avait commencé ici sous les yeux et par les libéralités de M. l'abbé Lacroix, obéancier de Saint-Just, vicaire-général du diocèse, des deux académies de cette ville. » — Plus tard, Antoine Lescallier avait visité l'Italie, et dans une note de son poëme, il parle de la salle des portraits d'artistes à Florence et dans quel ordre ils étaient placés quand il les vit. — Comment un homme de tant d'intelligence et si bien préparé et de si bonne heure à l'art ne devint-il pas un grand artiste? J'ai peur que Lescallier n'ait eu trop d'esprit et du trop impatient et du trop vagabond. Mieux vaut presque toujours que le vif esprit de l'oiseau qui chante et vole, le génie endurant du bœuf qui rumine.

Gervais Drouet. — « M. Gervais, sculpteur. » — Pader, à n'en pas douter, veut parler de Gervais Drouet, élève de Joseph Guépin, lequel était élève de Nicolas Bachelier, lequel était élève de Michel-Ange ; ce qui forme une assez jolie généa-

logie. Et il a encore, c'est vrai, un restant du sang de Michel-Ange, quoique mâtiné de flamand ou d'espagnol dans l'œuvre capitale qui nous est demeurée, signée du nom de Drouet. Je veux parler du magnifique autel, d'une somptuosité un peu *tra los montes,* que les voyageurs admirent dans Saint-Étienne de Toulouse. « *Gervais Drouet, inventeur de cet autel, n'a faict de ses mains que le lapidement de saint Estienne.* 1670. » L'autel lui-même est d'une architecture très-compliquée, mêlée de figures, de rinceaux, de colonnes et d'ornements de marbres divers, blanc, rouge, noir, pierre de liais, et d'un goût qui rappelle plutôt le Louis XIII que 1670; on y voit, de même que par les œuvres de Chalette, de Pader et de Durand, combien Toulouse vivait alors de son art propre, et éloigné de Paris. Le groupe central du Saint Étienne, exécuté de la main même de Drouet, se compose du saint agenouillé, et entouré d'un grand nombre de lapidateurs. Le talent de Drouet semble frère de celui de Puget, souple, vrai de chair et d'un modelé très-vivant, tourmenté de mouvement et de draperies. Chose remarquable, les quatre figures accessoires des niches, les évangélistes, sont très-calmes et plus florentines d'attitude. Cependant on sait par l'inscription ci-dessus qu'elles ont dû être exécutées sous la direction de Gervais, probablement par ses élèves. — La même église cathédrale, si intéressante pour nous par les trois tableaux de Pader que nous allons décrire, possède encore deux belles figures tombales de Drouet, le président de Lestang et le chanoine Portes, du goût et de la force de Blasset d'Amiens. Il avait travaillé pour Sainte-Marie d'Auch et pour la chapelle Saint-Côme, aux Jacobins de Toulouse.

Jacques Gamelin. — Tout le Languedoc est plein de Gamelin; de Montpellier à Bordeaux, vous n'entendez prononcer que ce nom, vous ne voyez que peintures et dessins de cette main. M. le chanoine Barthe a publié, en 1851, dans les *Mémoires de la société des arts et des sciences de Carcassonne,* une fort bonne biographie de ce très-curieux artiste. L'année même de sa mort, en l'an XII, le citoyen Coumes avait fait imprimer son *Éloge funèbre de Jacques Gamelin, peintre d'histoire, professeur de dessin à l'école centrale de l'Aude.* La *Biographie Toulousaine* et M. Alph. Mahul, dans sa *Notice sur quelques artistes négligés dans tous les dictionnaires historiques*, ont travaillé de leur mieux à

conserver sa mémoire. Mais je ne vois nulle part un catalogue de ses ouvrages, ou plutôt, — car l'énumération complète ne serait ni possible ni même profitable à sa gloire, — une appréciation raisonnée de ses œuvres choisies. Cette tâche est dévolue d'avance à mon ami Jules Buisson, quand il aura mis à fin l'étude qu'il médite sur Roques, le premier maître et l'initiateur de M. Ingres. M. le chanoine Barthe a dit avec raison que « Gamelin fut un peintre essentiellement dramatique, remarquable tour à tour par sa verve comique et la plus tragique fureur. » Laissons de côté la plupart de ses tableaux de religion ou de genre académique, ne réservant que deux ou trois grandes toiles des églises de Carcassonne : l'*Invention de la sainte Croix*, *le Saint Sacrement adoré par les anges*, et *la Lapidation de saint Étienne* de la cathédrale de Narbonne, d'une verve de composition et d'une furie étonnante de couleur et d'expression, — *les Morts de Socrate* et *d'Abradate* des Musées de Bordeaux et de Carcassonne, — *le Saint Ives* du Musée de Perpignan, bon petit avocat, assis près de son bureau, en costume du temps, — le plafond de l'ancienne chapelle des Dominicains, — les innombrables sujets antiques, tableautins ou dessins coloriés et de forme ronde, que lui avait inspirés la lecture passionnée de l'*Histoire ancienne* de Rollin, et que l'on retrouve disséminés partout, dans le Musée de sa ville, dans la collection de M. Doumenjou, et les deux superbes dessins de verve du Musée de Toulouse : *Ulysse tuant les poursuivants de Pénélope*, et *Achille traînant Hector autour de Troie*, — tous ouvrages qui, malgré leur incroyable furie de pensée et d'exécution, rappellent trop souvent le faire académique de l'école de Boucher, et nous laissent voir malgré nous, dans Gamelin, un Doyen ou un Durameau gascon? Comment n'eût-il rien emporté à Rome et à Carcassonne de l'effroyable air empesté qu'il avait respiré à Paris, quand, au sortir de chez le chevalier Rivals, il y concourait pour la pension du Roi? David, l'homme de système et de volonté sèche, n'eut-il pas assez de peine à reconnaître son mal et à en guérir? La vraie mesure de Gamelin, sa vraie originalité, elle est dans une douzaine de petits tableaux, qui ne sont point, — chose bizarre, — tout à fait de sa jeunesse, mais plutôt de sa cinquantaine : son *Orgie*, du Musée de Toulouse, le plus fantasque et le plus Goya de tous; *le Buveur au milieu de sa famille*, du Musée

de Montpellier, daté de l'an v, très-jolie peinture, vive et transparente. Ce Gamelin-là a un accent local tout singulier, portraits évidents de voisins et de voisines, gentillesse et gaieté du costume. Le faire est d'une largeur, d'une force et d'une légèreté des meilleurs Flamands. Quel Brauwer eût fait Gamelin en 1630! Le petit portrait, au Musée de Perpignan, du géant Frion en costume d'incroyable. — Dans la même ville, chez le docteur Massot, un dessin d'enfants accroupis, jouant au milieu d'autres personnages debout; ce lavis au bistre est un des bons dessins que j'aie vu du peintre; les figures ont de la vivacité, du caractère; l'effet est large, la caricature est gaie. — Il va sans dire que c'est au Musée de Carcassonne que Gamelin est le plus complet. Il y a là du sacré et du profane, des batailles et des marines, des portraits et le dessin du Saint Barthélemy pour le *Recueil d'ostéologie*. Le jour où les remarquables tableaux de ce Musée seront transportés du triste grenier où ils étaient déposés, dans les salles dignes d'eux qu'on leur prépare, si une très-naturelle vanité patriotique inspire à M. le conservateur l'idée de grouper sur une même muraille les œuvres diverses de Jacques Gamelin, il y aura certes de quoi donner aux étrangers une juste estime pour cet étrange peintre du pape Clément XIV et de l'armée des Pyrénées orientales. — Le centre d'un tel panneau est tout désigné à l'avance : c'est l'intéressant petit cadre intitulé : *Pochade dans le genre flamand*, et que l'on sait être la famille de Gamelin. Il y paraît, lui, assis à gauche et observant la scène; sa femme, la signora Julia Tridix, est là, au milieu du tableau; on lui verse à boire et elle fait les doux yeux à son mari. On reconnaît dans cette amusante toile d'une peinture lâchée, mais bien libre et franche de ton, de touche et d'allure, tout ce qui entourait le jovial et loyal artiste, ses enfants, et ses élèves : le Gamelinou du frontispice de l'*Ostéologie*, fort incorrect élève d'un père peu correct, encore tout vert aujourd'hui avec ses quatre-vingt-trois ou quatre-vingt-cinq ans, causeur plein de mémoire et craignant l'eau dans le vin; — Borely, dont j'ai vu à Castelnaudary, chez le docteur Galtier, un tableau non sans mérite, représentant l'un de ces sujets si complétement inconnus, puisé dans l'histoire ancienne, et dont son maître et les académies de cette époque ont seuls eu le secret; — enfin la bonne vieille quasi centenaire, qui avait été la nourrice de Gamelin et

la berceuse de ses enfants, et dont la vieille tête, momifiée par les rides, lui inspira le chef-d'œuvre de tendresse filiale que l'on voit là, à côté, dans le Musée de Carcassonne, et qui serait digne d'un cabinet de roi ; superbe peinture, la vie même. — L'une des séries les plus intéressantes dans l'œuvre de Gamelin est, à coup sûr, celle des épisodes militaires auxquels il avait pris part, dans l'armée de Dagobert et de Dugommier. On en trouve quatre tableaux à la Préfecture de Perpignan ; à Narbonne, un très-beau dessin terminé de siége ou de bataille, bien autrement spirituel que les Duplessis-Bertaux et les Swebach, lequel dessin est flanqué de deux charmants petits tableaux : l'un un combat de cavalerie de la même guerre, l'autre un sujet inconnu, costumes antiques, que l'on dirait être du plus preste, du plus galant et du plus doux pinceau de Luca Giordano ; dans une autre salle encore, autre petite bataille très-jolie de Gamelin, d'une facilité et d'un clinquant extrême de touche. Carcassonne non plus n'en manque pas de ces petites batailles de la campagne des Pyrénées. Il est évident que, dans cette sorte de tableaux, Gamelin se laisse bien reconnaître d'ordinaire pour un contemporain de Casanova et de Loutherbourg; mais il en est deux à Carcassonne qui font penser à un tout autre nom. Ils rappellent incroyablement, par le *chic* des petites figures et le ton général du paysage, un Charlet du bon temps, et des meilleurs, en y ajoutant, cela s'entend, le précieux accent contemporain, dans la tournure et le costume des soldats.

Que Carcassonne, pour son propre honneur, choie cette mémoire-là. Pour moi, je sais bien que si Gamelin était né à Falaise, je ne lui connaîtrais point d'égal au monde.

La *Biographie Toulousaine* m'avait trompé : Gamelin n'était pas né en 1739. Vérification faite par M. l'abbé Barthe, d'après les registres de baptême et d'enterrement de Carcassonne, il se trouve que notre peintre était né le 3 octobre 1738 ; que son père était natif de Tours; que sa mère s'appelait Marthe Fredefon, et qu'il mourut de la pierre, le 12 octobre 1803. — A quoi M. Prosper de Baudicour vient d'ajouter, dans son tome deuxième du *Peintre-Graveur français continué*, pages 200-224, le catalogue raisonné des 52 pièces gravées à l'eau-forte et en manière de crayon par Jacques Gamelin, à Rome en 1769, à Toulouse en 1778 et 1779, à Narbonne en 1784, la plupart en 1791, compositions religieuses et allégoriques, batailles, études d'animaux, sujets

de mode, portraits d'amis, de *Madame Gamelin, femme de l'auteur*, de *Gamelin fils aîné*, de *Louis Gamelin*, fils cadet, *démocrate enragé, âgé de treize ans; que sera-t-il à vingt?* — de madame Advinent sa fille, — de son gendre *Advinent*, « *célèbre peintre en miniature.* » Comme égratigneur de cuivre, voilà le nom de Gamelin assuré par le travail de M. de Baudicour; c'est du moins un chapitre qui n'est plus à refaire.

Les peintures d'Hilaire Pader. — J'avais jadis la tête assez basse, en abordant le chapitre des peintures d'Hilaire Pader, n'en ayant vu alors un pouce de ma vie. Je n'en suis plus là, par bonheur, et j'en puis disserter aujourd'hui aussi congrûment qu'un autre. Ce n'est pas que j'aie rien retrouvé de lui dans l'ingrat Musée de sa patrie, et je sommerai même mon ami M. Garipuy, — dût ce tableau nous apparaître aussi plein de vices qu'il en laissa voir à MM. les Pénitents noirs de Toulouse, — de tirer du magasin le *Déluge* de Pader. Un tel tableau a certainement plus d'intérêt pour les Toulousains que la *Mort de Louis XII* de M. Blondel, ou le *Jeune voyageur assassiné* de M. Latil, — et ne tiendrait pas plus de place. Mais sur trois tableaux on peut juger un peintre, et j'ai vu les trois Pader que possède à elle seule l'église Saint-Étienne de Toulouse, et, parmi ces trois, le plus célèbre de ses ouvrages, le *Triomphe de Joseph*.

Le *Triomphe de Joseph* : c'est bien là la plus complexe peinture qui se puisse imaginer; — non comme composition : elle est claire, bien trouvée, bien ordonnée; Dupuy du Grez a raison de dire qu'on voit marcher les chevaux et rouler le char. Le mouvement des sonneurs de trompe qui le précèdent et de la foule qui lui livre passage, des cavaliers nègres qui l'escortent, tout cela est excellent de geste et d'entrain. Mais ce qui est indéchiffrable dans cette toile, c'est la multiplicité des influences qu'on y reconnaît, soit dans le dessin, soit dans ce qu'on appelait alors le costume, soit dans la peinture même et la palette de l'artiste, — et c'est quand ils ont à s'expliquer sur une œuvre de cette espèce, que l'on s'aperçoit combien les yeux des amateurs sont différents et n'y voient point de la même façon. Le *Triomphe de Joseph* est un tableau fort étrange et grotesque en somme, — le triomphe de la peinture gasconne, — et même à Toulouse, je ne lui vois guère de pendant. Là il s'est livré à son caprice et à son imagination bizarre et soi-disant poétique, plus

encore qu'à sa science, quoique de la science aussi il y en ait peut-être jusqu'à la vanité. A l'œil de Mantz a tout de suite sauté l'air de famille irrécusable qu'a la vaste toile de Pader avec les vignettes des romans héroïques du temps, ceux de la Calprenède, Scudéry, Gomberville, telles que les comprenaient Claude Vignon, Bosse, Michel Lasne et Chauveau. Oui, il y a du Claude Vignon dans les costumes du principal personnage, des sonneurs de trompe, de ce petit page qui marche près du char et tenant un chien en laisse, et des *bachas* de l'escorte, et de la femme à grand chapeau qui montre à gauche le char à son enfant. Il y a du Simon Vouet, — ou du Lahyre, — dans la longue femme étendue à terre au premier plan à gauche, et qui a des fleurs dans son manteau pour les jeter sous les pas de Joseph, dans sa compagne qui tresse aussi une guirlande pour le triomphateur. Il y a du Chalette, et du très-bon, dans son propre portrait du Joseph, dans celui de son enfant le petit page, et dans la femme du premier plan à droite (ce doit être encore quelque portrait de sa famille, une tête à l'Anne d'Autriche), laquelle est assise à terre et se retourne vers vous ; — de Chalette encore et de Tournier, cette fermeté de dessin qui va jusqu'à la sécheresse, dans les figures de sonneurs de trompe, les bras et les jambes de Joseph et du page, dans les reins de l'homme qui repousse la foule, et dans la jeune femme appuyée à droite sur les épaules de celle qui se retourne. Les deux cavaliers turcs ne seraient pas déplacés dans quelque grande machine de l'école du Véronèse. Mais c'est au Vouet encore et à ses tableaux du *Serpent d'airain* et de l'*Invention de la vraie croix*, qu'il faut demander compte de ces tons clairs, fins et froids du ciel et de l'architecture. De cette architecture, que Dupuy du Grez nous permette de dire beaucoup de bien : l'arc de triomphe à droite, sous lequel vient de passer le char de Joseph, est d'un très-grand goût et d'une très-belle couleur ; l'obélisque, sur la base duquel grimpe une foule de curieux, et la pyramide qui se dresse à gauche un peu plus loin, le sphinx qui se profile à droite de l'obélisque, sont des monuments très-caractéristiques du lieu de la scène et du choix desquels Pader a dû témoigner quelque orgueil ; le temple à gauche, surmonté de statues, sent plus son Lahyre et son Patel, mais il ne faut pas trop demander aux gens. C'est comme pour les chevaux blancs empanachés, attelés au char de Joseph ; on pourrait s'étonner

de voir un artiste, qui a eu la prétention dans ses livres de fixer la proportion parfaite des chevaux, donner à ceux qu'il peint de ces regards et de ces physionomies humaines qu'affectionnaient avant lui certains chevaux de Jules Romain ou des Allemands du XVIe siècle. Mais quand Mantz reproche au tableau de Pader d'être noir, et au *Joseph* de triompher dans une cave, il semble que ses souvenirs l'aient trahi : le tableau, dans son origine surtout, a dû avoir le défaut contraire, — dur, sec et métallique peut-être dans le détail, mais très-clair dans l'ensemble. — Que conclure sur Pader devant son *Joseph?* Nous savons qu'il n'était pas homme de jugement très-solide : il en a tout à fait manqué dans cette œuvre; il est ici gascon, tout gascon. Sa tête camuse et vulgaire, ses épais cheveux crépus qu'il montre là couronnés de fleurs; son enfant blond à cheveux plats et aux jambes arquées à la manière des portraits du temps de Beaubrun; la fantaisie folle de tous ces amalgames de costumes d'un Orient fabuleux et romanesque, tous ces souvenirs de tous les maîtres à la mode en son temps, le tout amalgamé dans une sorte de patois qui pourtant n'est pas sans éclat, font en somme du *Joseph* de Pader une toile burlesque, pleine de mouvement, de vie et de passion d'art, bien supérieure par la conscience, la volonté ferme, voire par la recherche ambitieuse, à tous les Despax fades et farineux, à tous les Cammas inanimés qui devaient si fort enorgueillir et qui attristent pour nous la dernière génération de l'école de ses rivaux.

Le pendant du *Joseph* de Pader, dans Saint-Étienne de Toulouse, à droite de la chaire, est un tableau de même dimension, — 6 mètres de largeur sur 3 de hauteur, — représentant Moïse étendant sa baguette vers la mer Rouge, où sont submergés les Égyptiens. Toute la multitude des Israélites, rassemblée à droite, a des groupes d'une incontestable grandeur, dignes de la bonne époque italienne, et des attitudes vraiment poussinesques, — mais tout cela d'un pinceau très-grossier.

Passons aux deux autres Pader : les deux tableaux de deux à à trois mètres carrés, placés dans la même église, des deux côtés de la grand'porte, montrent dans Pader des influences presque exclusivement italiennes, et seraient probablement antérieurs de date au *Joseph*, plein, nous l'avons dit, de l'influence des Français à la mode. Ils ont tous deux de grandes qualités de force et de sauvagerie. — *Le Sacrifice d'Abraham* me paraît plus

complet. L'enfant agenouillé est d'une tranquillité recueillie, d'une naïveté touchante. La figure tourmentée du vieillard n'est pas du siècle de Pader, mais du plein XVIe, et semble, pour le beau caractère ferme et ample de son dessin, un souvenir d'André del Sarte. L'ange à robe jaune et manteau bleu, qui, en haut, à gauche, descend des cieux et arrête le couteau dans la main du père, est d'une grâce, d'une légèreté, d'une simplicité de geste que Le Sueur n'eût point trop désavouées. Là encore c'est un artiste qui a conçu et peint, nourri de la forte tradition des vraiment grandes écoles.

Le *Samson* est plus sauvage. Il est du même temps et sans doute pour la même chapelle et la même famille que l'*Abraham*. On trouve les armes de cette famille sur le bouclier de l'un des Philistins, étendu mort au premier plan à droite. Les dix mille Philistins ont tous été assommés ; ils couvrent la plaine. Leurs cadavres sont entassés et enchevêtrés les uns sur les autres. Un seul survit : c'est un vieillard, que Samson tient par la barbe, et sur lequel il lève la terrible mâchoire. Ce Samson-là, Pader l'a compris à sa manière. Il est jeune et n'a rien de la lourdeur de l'Hercule païen. C'est un grand diable forcené, qui a la taille, la maigreur nerveuse et les muscles secs, et presque la couleur d'un nègre, tant il est cuivré. Pour le coup, Dupuy du Grez eût pu dire que Pader donnait dans le noir. La ceinture de lin blanche et le manteau rouge de Samson s'enlèvent sur l'obscurité d'une caverne, à l'entrée de laquelle va s'accomplir le dernier massacre du dernier Philistin. Tout le tableau a je ne sais quoi de sinistre, et est d'une gaucherie et d'une brutalité allemandes.

Simon Vouet et Tournier. — Ce que c'est, en province, que la fascination des œuvres qui viennent de loin, et quelle lumière ce devrait être pour les administrateurs des arts dans notre pays! Ont-ils jamais songé à l'influence que pourrait avoir la décoration d'une chapelle d'église ou d'un plafond d'hôtel de ville, exécutée sur place par un artiste renommé dans Paris ? Voilà un esprit calme et un homme de goût qui s'écrie à Toulouse, en 1699 : « On ne saurait considérer (dans la chapelle des Pénitents noirs) les tableaux de Pader et de Tournier qu'après avoir parcouru ceux de Vouet. » Or, les deux immenses machines en largeur de Simon Vouet, que l'on voit aujourd'hui au Musée de la ville, l'*Invention de la Croix* et le *Serpent d'airain*, sont de la

pratique la plus pâle et la plus expéditive de ce maître. Nous connaissons tous, de Vouet, de bien meilleurs ouvrages; mais ceux-ci ont l'ordonnance facile, lâchée et à grand effet, et devaient séduire, par leur outré même et leur aisance de dessin et de ton argenté, par leur *à la mode* enfin, les peintres et les amateurs de province. — En vérité, s'il fallait choisir entre ces deux grandes fadaises et le *Joseph* de Pader, malgré les accrocs continuels au goût que le Gascon y a accumulés, je me déclarerais hardiment pour le Pader. Et quand Dupuy du Grez « tient que Tournier a trop imité le naturel dans ses tableaux et que sa composition n'est pas assez noble, » moi, je maintiens que c'est là un peintre et, après Chalette, le meilleur de l'école toulousaine. Où avait-il appris son art ce Tournier, né à Toulouse en 1604? Quoi qu'en disent les biographes et les catalogues, le Caravage était mort avant que Tournier pût tenir un crayon; et Chalette, à en juger par son *Christ en croix* et sa miniature de la *Charité romaine*, n'était pas, bien s'en faut, si caravagesque que cela. Tournier aura étudié en Italie, chez quelque bon élève du Caravage, qui en avait fait d'excellents et de très-fidèles. On lui a donné pour maître le Valentin : il n'y a rien là d'impossible; Tournier avait vingt-huit ans quand Valentin mourut à Rome, et il a d'ailleurs cela de commun avec le Valentin, c'est qu'il a apporté, — plus que le Valentin même, — dans les procédés de cette école de *réalisme*, un certain choix de formes, selon le tempérament délicat de l'école française. Il concentre la plus grande vigueur de modelé et de lumière dans son *Christ porté au tombeau* (l'ancien tableau des Pénitents noirs); mais son Christ est presque élégant de formes, avec des chairs d'une réalité étonnante, et son saint Jean est un jeune rêveur, d'une maigreur aristocratique. — De même, dans le *Jésus-Christ descendu de la croix* (placé autrefois à Saint-Étienne) : le Christ, là encore, est très-vrai et très-beau, et la Madeleine, avec sa robe jaune, est d'une beauté point grossière, et d'une tristesse pleine de passion.

Samuel Boissière. — Non, ce n'était pas vraiment un tant méprisable peintre que le Samuel Boissière, et le petit artiste de province qui a conçu et exécuté le tableau d'*Alexandre mourant* pouvait bien se croire le droit de disserter sur l'art et de discuter les principes qui avaient guidé le Bourdon dans sa composition du *Saint Pierre*. Boissière tombait d'ailleurs assez mal, le tableau

de Bourdon m'ayant dernièrement paru, en conscience, l'un des bons qu'il ait faits dans cette manière un peu gonflée et ambitieuse qui lui seyait moins que des tableaux de plus fin détail. Mais Boissière n'avait pas le choix : c'était sur cette toile de l'académicien de Paris qu'il fallait exercer sa critique, et nous avons vu qu'il ne s'y prenait point si mal. Quant à son talent à lui-même, comme peintre, nous n'avons pour le juger qu'un tableau, mais cet échantillon est incontestable : il nous est certifié par l'eau-forte qu'il prit soin d'en faire; M. Kuhnholtz l'a indiqué dans sa notice sur Samuel Boissière, et M. Robert-Dumesnil n'a pas eu le temps de l'introduire dans son *Peintre-Graveur français*. — Or un critique impartial eût certainement fort étonné Bourdon, en lui disant que l'*Alexandre mourant* de cet indigne rival, tableau trop encombré de personnages, selon sa propre manière, et colorié d'un pinceau trop lourd et trop grossier, était, avec tout cela, plus vraiment près du Poussin que les habiles pastiches de Sébastien lui-même. La figure du héros est bien réellement pitoyable; la perspective, sur laquelle il poursuit si rudement Bourdon, n'est point partout sans défaut; mais la composition est abondante et solennelle, les attitudes simples, l'expression vive. Le ton général lui-même, rude et noirci, est assez poussinesque, — je n'entends faire là ni compliment ni injure à Boissière; — en somme, il n'y a pas beaucoup d'artistes de ce temps-là qui aient, sans y songer, mieux pastiché le *Germanicus*. J'ajouterai que le tableau, tel que nous le voyons maintenant, au milieu de la collection de dessins léguée par X. Atger à la bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier, ne me paraît pas tout à fait tel qu'il est sorti des mains de Boissière. J'y soupçonne, dans les figures principales, de grosses retouches, et ce qui me fait croire que la peinture en était originellement meilleure, ce sont certaines figures accessoires de droite et de gauche, d'un dessin plus ferme et plus fin et d'une touche moins pataude. Quant au petit dessin de paysage, mêlé à la collection dans une autre salle, il prouverait par sa *maestria* à la Francisque Millé, tout informe qu'il est, si l'authenticité en était bien incontestable, que Boissière a été à deux doigts d'un vrai et vigoureux talent; et il ne faut rien moins que le superbe dessin de paysage du Bourdon qui est là, près de la fenêtre, pour l'humilier et l'effacer une fois encore.

Jean Troy. — Je n'ai point vu, à Toulouse, la *Conception de la Vierge*, de Jean Troy, que tout le monde dit son chef-d'œuvre; mais j'ai vu à Montpellier trois de ses peintures : l'une est le plafond de la grande cage d'escalier de l'hôtel des Trésoriers de France; il représente le Temps découvrant la Vérité. Un autre plafond, transporté du vieux palais de justice dans l'une des salles du palais nouveau (1), représente le Roi assis tenant le Vice écrasé sous ses pieds (Apollon terrassant Python), et près de lui, à gauche, se tiennent debout les deux figures sœurs de la Force et de la Justice. Un tableau du même peintre (et j'en ai le dessin) est conservé dans l'une des salles de la bibliothèque de l'École de médecine; c'est encore, et toujours, une allégorie : les figures à mi-corps de la Poésie et de la Renommée s'appuyant l'une sur l'autre. Certes, ce ne sont pas là des sujets bien neufs; ils sont vieux comme la peinture en France, et tout le XVIIe siècle les avait traités. Mais il faut dire à l'honneur de Jean Troy que si sa palette a les tons roux et grossiers, ordinaires à l'école du Midi, surtout à la seconde école de Toulouse, et qui demeurent communs aux Rivalz comme à Nic. Pinson, à P. Parrocel comme à Michel Serre, ses figures sont nobles et élégantes et ses attitudes simples; ses expressions ont une certaine élévation, quelque chose (et c'est là une sorte de privilége du goût attardé de la province), quelque chose qui, à l'heure du plein et assez triste triomphe de l'école de Le Brun, semble appartenir encore à une époque et à des principes plus rapprochés de Lesueur. Une illusion analogue se produit à Lyon devant les belles, nobles et abondantes décorations de Th. Blanchet, qui, quoique ami de Le Brun, avait peint là des œuvres qu'on attribuerait à Lesueur, et qui sont encore restées, vers 1675, à la mode de l'art de 1650.

Je comprends qu'un maître comme ce Jean Troy n'eût point été pour l'école de Toulouse un mauvais directeur, et ses principes, plus sages, l'eussent mieux refrénée que ceux de Pader. Je m'en tiens à ce que j'ai dit de la vraisemblance d'erreur commise

(1) Oui, J. Troy et M. J. Vien avaient peint chacun un grand plafond pour le palais de justice de Montpellier, et ces ouvrages ont été réadaptés à des plafonds du palais nouveau. Pourquoi cette ville riche, qui bâtit beaucoup, et qui s'enorgueillit avec raison de ses deux autres enfants, Cabanel et Glaize, ne trouve-t-elle plus de plafonds à faire décorer à ceux-ci ? N'y a-t-il donc plus rien à peindre dans ce même palais si grand ? Quel triste abandon de leurs gloires dans nos pauvres villes de provinces ! Rien ne leur est plus, plus ne leur est rien.

par les historiens entre Jean Troy et son père Nicolas, à propos de la lutte pour la fondation d'une école du modèle vivant. Cependant, Pader mourant en 1677, la présence de Jean Troy à Montpellier n'étant établie, jusqu'à ce jour, qu'en 1679, il ne serait pas impossible que ce Jean, qui avait la manie de fonder des académies de peinture, sculpture, etc., n'eût, vers 1675, c'est-à-dire à trente-quatre ou trente-cinq ans, essayé de faire concurrence au vieux Pader irrité. — C'est affaire aux érudits de Toulouse de nous éclaircir cela. L'histoire des arts dans le Languedoc est pleine de ces incertitudes. Si l'académie de Toulouse, ou plutôt si un jeune académicien ne s'attelle pas à cette tâche si attrayante, et qui lui ferait tant d'honneur, de débrouiller les origines, et les noms, et les dates de naissance et de mort des innombrables peintres et sculpteurs de ce pays-là, la nuit menace d'être éternelle. — Dans le catalogue même de Toulouse, il y a certainement confusion entre les œuvres des Troy : ainsi je vois attribué à François Troy, le célèbre rival et ami de Rigaud et de Largillière, un *Songe de saint Joseph*, qui décorait autrefois l'église des Carmes déchaussés, et qui, étant une peinture de 1650 ou 1660, devrait, j'imagine, être attribué à Nicolas Troy, père de Jean et de François, et celui que je crois toujours avoir été le rival de mon pauvre Pader.

Les tableaux de jeunesse de Subleyras. — C'est surtout en voyant, au Musée de Toulouse, les nombreux tableaux de sa jeunesse peints pour les Pénitents blancs, en concurrence avec Ambr. Crozat, que l'on reconnaît combien Rome fut profitable à Subleyras. Certainement tous ces premiers tableaux sont pleins d'adresse, toute l'adresse de l'école de Rivalz ; mais ils n'ont rien de la riche valeur, de la simplicité presque noble du Subleyras que l'on connaît dans l'histoire des arts. Il n'a encore que de l'adresse vulgaire, et point de caractère, ni dans le dessin, ni dans la couleur. Louons cependant son portrait froid, mais bien peint, de P. Lucas, le statuaire, son condisciple, et le tableau de nature morte et d'instruments de musique, qui doit être, au reste, de son meilleur temps, — excellent et superbe de ton, comme un Chardin. — Rome a toujours mieux servi les Toulousains ou nos gens du nord que les Provençaux. Ne serait-ce point qu'il faut arriver là avec des yeux plus naïfs, et que, plus les bergers viennent de loin, mieux les guide l'étoile de la foi ?

Antoine Rivalz. — « Les Rivalz, ai-je dit, se noyèrent dans leur banalité. » — Et ce fut grand dommage, car Antoine était vraiment doué. L'homme qui a conçu la superbe figure, d'une grandeur étonnante, du pape Urbain II, tourné de profil, la main droite levée et bénissant la croix d'un pilier de Saint-Sernin, celui-là était de la pâte dont on fait, aux grandes époques, les Pontormo et les Annibal Carrache. Le portrait qu'il a exécuté de lui-même, — c'est celui qu'a gravé son cousin Barth. Rivalz et que nous connaissons tous par la tête que fit graver d'Argenville pour son livre, — est plein de vie et excellent. *Le Servant d'apothicaire* qui pile dans un mortier, est peint d'une naïveté et d'une vigueur de brosse tout espagnole, qui seraient très-remarquées dans les salles françaises du Louvre. Je me rappelle dans une église de Castelnaudary, près de cette jolie et chère bourgade de la Bastide d'Anjou, qui avait donné naissance à son père, et où il était allé lui-même chercher femme, une *Flagellation* du plus beau caractère de dessin et du plus ferme pinceau ; la copie que l'on m'a dit être de lui, dans la cathédrale de Narbonne, d'après la *Résurrection de Lazare*, par Sébastien del Piombo, est vraiment très-belle, et fort surprenante pour le temps, par la fidélité au goût de dessin du maître. Elle a bien noirci, et je ne crois pas que la peinture de Sébastien ait cette rousseur noirâtre, dont j'accuserais plutôt la préparation des toiles ou des couleurs de Rivalz. Le magasin du Musée est plein des tableaux qu'il avait exécutés pour le Capitole, et que nous connaissons par les descriptions enthousiastes de son fils ; j'y ai vu sous leur chanci tous ces *Sosthène* ou *Sostrate, roi de Macédoine, prisonnier des Tectosages*, — ces *Henri II, roi d'Angleterre, devant Toulouse*, — ce *Sacre de Louis XV*, dont le musée de Carcassonne possède le dessin à la sanguine rehaussé de blanc au pinceau sur papier gris. La grande galerie monumentale du Musée de Toulouse ne montre, de toute la série historique qui tint tant de place dans l'œuvre d'Antoine, que la *Fondation d'Ancyre par les Tectosages ;* c'est le tableau où il a peint sous ses propres traits le général de ces fabuleux et insupportables Tectosages, l'architecte sous les traits de son père, l'un des deux pages du prince sous ceux de son fils, le futur chevalier Rivalz, un sculpteur sous ceux de son ami l'habile Marc Arcis. A cela près, on dirait un tableau de Louis de Boullongne ou de Jouvenet : même procédé de pinceau,

même science large et banale de la grande machine. Tous ses contemporains le lui ont dit, avec raison, à lui-même et à son fils : si Rivalz avait déployé son talent dans une ville à réputation, il eût été l'égal des plus illustres de son temps. Il eût décoré à Rome le vrai Capitole, et non la salle de peinture ou de festin du faux capitole de Toulouse; à Paris, il eût eu sa large part dans les plafonds de Versailles ou les coupoles des Invalides. Il est tout à fait de la famille des Dela Fosse, des Caze, des Boullongne et surtout des Jouvenet. Ce sont mêmes qualités, même idéal de l'art, mêmes principes, même habileté hardie, et quasi même palette, ni plus ni moins ému. Il y en a là d'ailleurs, dans le Musée, une preuve bien curieuse. En face de *la Fondation d'Ancyre par les Tectosages* (Ant. Rivalz), tournez la tête et regardez *la Fondation d'une ville de la Germanie par les Tectosages* (Jean Jouvenet). Lequel des deux tableaux est le plus Rivalz? Et pourtant le second est signé *Jouvenet pingebat Parisiis*, et d'Argenville prétend qu'il est de son meilleur temps. Et jusque parmi ses dessins, — qui sont au reste superbes et d'autant de maîtrise pour le moins que ceux de son ami La Fage, lequel eut tant d'influence sur lui (1), — je trouve au Musée de Toulouse, à côté d'un *Ajax traînant Cassandre hors du temple*, de *Mégariens dévorés par les lions*, et d'une *Scène pastorale d'Angélique et Médor*, un portrait de l'annaliste Lafaille, exécuté à la sanguine très-largement et d'une liberté très-intelligente dans la forme incorrecte des traits, des yeux et de la bouche. C'est comme un excellent crayon de Jouvenet, et Rivalz est décidé-

(1) D'Argenville, dans sa notice très-complète, écrite évidemment sur les documents fournis par le fils d'Antoine Rivalz, parle très-pertinemment des dessins d'Antoine, et désigne les plus beaux, que possédait alors le chevalier Rivalz. Un artiste aussi féeond, élevé à l'école de son père, le vieux Rivalz, en compagnie de La Fage, dut dessiner et crayonner énormément; et cependant les dessins d'Antoine sont rares; ceux dont parle d'Argenville se retrouvent presque tous, mais dispersés : *les Mégariens*, au musée de Toulouse; *la Peste d'Athènes*, dans la collection Lagoy; *la Communion de saint Jérôme*, dans la collection léguée à la bibliothèque de l'Ecole de médecine de Montpellier, par Xavier Atger, qui avait acheté le dessin de Rivalz à la vente Constantin. Ces dessins, tout en conservant leur vigueur nerveuse, sont des compositions presque finies, très-abondantes en figures. Celui de *la Communion de saint Jérôme* a été probablement exécuté à Rome, témoin le souvenir du principal personnage emprunté au Dominiquin. Ils sont d'ordinaire à la pierre noire rehaussée de blanc, sur papier gris ou jaune. J'ai dit que le *Sacre de Louis XV* à Carcassonne était à la sanguine, rehaussé de même de blanc au pinceau.

ment l'homme de cette époque qui, par son tempérament, se rapproche le plus de mon Rouennais.

Tous les tableaux historiques dont nous parlions tout à l'heure, aujourd'hui si tristement dispersés aux quatre coins des galeries, ou face au mur dans les magasins du Musée, font vraiment regretter à tous les amis du bon sens qu'on les ait retirés de la galerie du Capitole, pour laquelle ils avaient été peints, et feraient désirer qu'à Toulouse, plus nécessairement encore qu'ailleurs, il y eût une salle, une vaste salle, consacrée aux œuvres de l'école languedocienne. Cette école a une histoire superbe, interrompue pendant près de trois siècles. — Les toiles très-importantes abondent. Elles feraient entre elles une admirable figure. Elles blêmissent un peu à côté du *Christ entre les deux larrons* de Rubens, du *Christ descendu de la croix* de Jouvenet, de la *Prise du cerf* d'Oudry (1730), qui, elle, devrait être à Fontainebleau, de la *Présentation de la Vierge* de La Fosse, d'un charme murillesque, du *Louis XIII donnant le Saint-Esprit* de Champaigne, du *Saint Jean et saint Augustin* du Pérugin, superbe morceau, brillant et ambré comme une pierre précieuse, de l'*Apollon écorchant Marsyas* du Guide, des *Saints de Modène* du Guerchin, du *Saint André* de Caravage, des *Trois saints implorant la Vierge* du Carrache, du *Bucentaure* et du *Rialto* de Guardi, mal attribués au Canaletto et à Belloti, et de tant d'autres merveilles qui ne me reviennent pas en mémoire. — Mais figurez-vous une galerie, ni si haute que la monumentale d'en bas, ni si écrasée que la petite supérieure, si bien appropriée d'ailleurs aux tableautins; une galerie où se dérouleraient les œuvres des artistes de cette province ou y ayant longtemps travaillé, œuvres dont le musée de Toulouse est fort riche, mais dont il cache le plus grand nombre dans ses magasins, avec une sorte de modestie mal placée ; — figurez-vous l'histoire de l'art toulousain, écrite là par les peintures de Jacques Boulvene, de l'auteur de cette autre allégorie de la même époque, fin du XVIe siècle, sur les devoirs et les fonctions des capitouls, tableau intéressant par les ajustements élégants des coiffures, et le ton pâle, plat et doux qui rappelle nos Janet du nord, — les œuvres de Chalette, Tournier, Ambr. Fredeau, Hil. Pader (son fameux *Déluge*), André Lebre, le noble Colombe Du Lys, Guy François, Durand, François Fayet, la dynastie des Troy (Nicolas, Jean et François),

Antoine Verrins et Ferguisum, Jean-Michel et sa fille Marguerite, les trois Rivalz, Jean-Pierre, Antoine et le chevalier, et toute la lignée des Rivalz; La Fage, Subleyras, Despax, Ambr. Crozat, les deux Cammas, Lagrenée, Faure, Labarthe, Pujos, Gaubert Labeirie, Gamelin, Gros, le père, Lassave, Bertrand, Gazard, Roques enfin, le digne maître du grand maître M. Ingres. Et pourquoi ne pas clore cette étonnante série par l'*Attila* de Garipuy et la *Convalescente* de Bida? — Une ville qui a ce musée tout fait dans la main et qui ne le ferait pas; qui, plus riche que Lyon, ne saurait pas suivre le patriotique exemple que celui-ci a donné par sa galerie d'artistes lyonnais, ce Toulouse-là ne serait plus digne de produire un peintre; j'en appelle à sa jeune Société des amis des arts.

Ph. de Chennevières.

MUSÉE DU PALAIS DE L'ERMITAGE

SOUS

LE RÈGNE DE CATHERINE II.

(SUITE) (1).

1590.	Pierre Van Bloemen, dit *Standaert.*	Une tente de vivandier.
1591.	Inconnu.	Un port de mer orné de vaisseaux et de fabriques.
1592.	Jean-Alexandre Thiele.	Vue d'un jardin et d'une maison.
1593.	Inconnu.	Le Printemps.
1594.	—	L'Été.
1595.	—	L'Automne.
1596.	—	L'Hyver.
1597.	—	Une marine ornée de figures.
1598.	Aldert Van Everdingen.	Païsage orné de figures.
1599.	Jacques Ruisdael.	Païsage.
1600.	Roland Savery.	Païsage orné de bétail.
1601.	Raphaël d'Urbin.	La Vierge et l'Enfant Jésus endormi.
1602.	Jean Verbruggen.	Païsage et fabriques.
1603.	—	Païsage.
1604.	Jean-François Romanelli.	Buste de femme tenant une couronne de laurier.
1605.	Louis Le Nain.	La famille d'une laitière avec sa boutique.
1606.	Antoine Pesne.	La Nativité de Notre-Seigneur.
1607.	Jean-Baptiste Forest.	Païsage.
1608.	Gérard Hoet.	L'Adoration des rois.
1609.	Inconnu.	Marine, un calme.
1610.	Henry Rokes, surnommé *Zorg.*	Marine.
1611.	Herman Zachtleven.	Païsage montueux orné de figures.
1612.	Adam Silo.	Marine avec la vue d'une ville.
1613.	—	Marine avec une mer agitée.
1614.	Albert Durer.	Jésus-Christ portant la croix.

(1) Voir la livraison d'avril 1862.

1615.	Antoine François Van der Meulen.	Sujet de guerre.
1616.	Charles Cittadini, dit le *Milanese*.	Céphale et Procris.
1617.	Inconnu.	Païsage.
1618.	Étienne Jeaurat.	Vénus et Adonis.
1619.	Salvator Rosa.	Païsage et figures.
1620.	François-Paul Ferg.	Païsage orné de figures.
1621.	François Trevisani.	La Mort d'Abel.
1622.	Corneille Van der Velde.	Marine. Le commencement d'une tempête.
1623.	—	Marine. La fin d'une tempête.
1624.	N. Berghem.	Païsage.
1625.	Philippe Roos, dit *de Tivoli*.	Païsage.
1626.	—	Païsage.
1627.	Inconnu.	Païsage.
1628.	—	Païsage.
1629.	François Albani, d'après le Corrége.	Une Madeleine couchée lisant dans un livre.
1630.	Inconnu.	Païsage.
1631.	Paul Potter	Une ménagerie.
1632.	Antoine Pesne.	Portrait de guerrier.
1633.	Paul du Bois, d'Anvers.	Jean-Baptiste.
1634.	—	Sainte Madeleine.
1635.	Louis Chalons.	Païsage.
1636.	Gérard Terburg.	Portrait d'homme.
1637.	P. P. Rubens.	Une tête de Minerve.
1638.	Antoine Corrége.	Jésus-Christ dans le jardin des Oliviers.
1639.	Inconnu.	Des fruits.
1640.	Richard Aerts, dit *la Jambe de Bois*.	Une vieille femme.
1641.	Richard Aerts, dit *la Jambe de Bois*.	Un vieillard.
1642.	P. P. Rubens.	Portrait d'un empereur à cheval.
1643.	Inconnu.	Païsage orné de figures.
1644.	—	Petit païsage.
1645.	—	Petit païsage.
1646.	—	Petit païsage.
1647.	N. Weissman.	Un vieillard.
1648.	—	Une vieille femme.
1649.	Antoine Bellotti.	Vue d'une place de Dresde.

1650.	Antoine Bellotti.	Une vue de Dresde
1651.	—	Un vue de Londres.
1652.	—	Une vue de la Tamise à Londres.
1653.	—	Vue d'une écluse bordée de quelques maisons.
1654.	—	Vue de quelques maisons sur un des canaux à Venise.
1655.	—	Une vue des environs de Venise, où l'on voit un pont.
1656.	—	Vue de quelques édifices de Venise.
1657.	Guido Reni.	La Tête de saint Jean sur un bassin.
1658.	Inconnu.	Sujet de chasse.
1659.	—	La Tête de saint Jean.
1660.	Jacques Van Liander.	La Cathédrale de Mayence.
1661.	Inconnu.	Marine, représentant un calme.
1662.	Pierre Comte Rotari.	Vénus et Adonis.
1663.	Inconnu.	Païsage.
1664.	—	La Tête d'un vivandier.
1665.	Adrien Foolio.	Mercure et Hersé.
1666.	—	Hersé sacrifiant à Pallas.
1667.	—	Diane découvrant la grossesse de Calistho.
1668.	—	La Métamorphose d'Actéon.
1669.	Inconnu.	Sujet de chasse.
1670.	—	Marine.
1671.	—	Marine.
1672.	—	Une compagnie à table.
1673.	N. Ceilenburg.	Païsage orné de figures.
1674.	Inconnu.	Conversation accompagnée de musique.
1675.	—	Une cuisine.
1676.	Gaspard Pierre Verbruggen.	Des fleurs.
1677.	—	Des fleurs.
1678.	Melchior Hondekocter.	Un concert d'oiseaux.
1679.	Inconnu.	La Tentation de saint Antoine.
1680.	—	Pastorale.
1681.	—	Un repos de la sainte Famille.
1682.	—	Un repos de la sainte Famille.
1683.	—	Le pont Neuf à Paris.
1684.	—	Des baigneurs.
1685.	—	De l'architecture.
1686.	Antoine Pesne.	Hercule et Omphale.

1687.	Inconnu.	Deux têtes de vieillards.
1688.	Corneille Schut.	Étude de plusieurs têtes et bustes d'hommes.
1689.	Paul Rembrand.	Tête d'un jeune homme coiffé d'une toque brune.
1690.	Martin Van Veen, dit *Heemskerck*.	Sujet flamand.
1691.	Carle Van Loo.	La lecture.
1692.	—	La conversation espagnole.
1693.	Antoine-François Van der Meulen.	Une bataille.
1694.	Antoine-François Van der Meulen.	Bataille.
1695.	François Lairesse.	Une femme et quatre enfants.
1696.	Pierre Cortone.	Armide abandonnée de Renaud.
1697.	Jean-Baptiste Weeninx.	Du gibier tué.
1698.	N. Poussin.	Vénus et Adonis.
1699.	Gérard Berkheyden.	La place de Rotterdam.
1700.	Paul Bril.	Une marine.
1701.	Charles Cignani.	David avec la tête de Goliath.
1702.	Salvator Rosa.	Le Denier de saint Pierre.
1703.	Claude Gelée, dit *le Lorrain*.	Une marine ornée d'architecture.
1704.	Pierre-François Mola.	Pastorale.
1705.	Paul Panini.	Païsage orné de figures et d'architecture.
1706.	—	Païsage et de l'architecture.
1707.	Salvator Rosa.	Païsage orné de figures.
1708.	François le Moine.	Apollon et Daphné.
1709.	Salvator Rosa.	Païsage orné de figures.
1710.	Paul Bril et Annibal Carrache.	Païsage orné de figures.
1711.	Eustache le Sueur.	La Naissance de la Vierge.
1712.	—	La Présentation de Jésus au Temple.
1713.	N. Poussin.	Un grand païsage.
1714.	—	Païsage.
1715.	Bartholomé Van der Helst.	Un Portrait de famille.
1716.	Charles Van Loo.	Diane.
1717.	—	Junon.
1718.	Gerbrand Van den Eekhout.	Le Retour du jeune Tobie.
1719.	Paul Véronèse.	Moïse sauvé des eaux.
1720.	Henri Verschuuring.	La Vue du Moerdyck.
1721.	A. Van Dyck.	Un hermite.
1722.	Rembrand.	Portrait d'une jeune femme.

1723.	Daniel Schellinks.	Païsage orné de figures.
1724.	Louis le Nain.	Le Bénédicité.
1725.	Jacques Van Loo.	Un concert de musique.
1726.	—	L'Intérieur d'une chambre.
1727.	Jean Van Huysum.	Païsage orné de figures et d'architecture.
1728.	Pierre Van der Werff.	Une sainte Madeleine.
1729.	Inconnu.	Portrait d'un jeune garçon.
1730.	Daniel Schellinks.	Païsage orné de figures.
1731.	Jean Both, dit *d'Italie*.	Païsage orné de figures et de ruines.
1732.	Henri Verschuuring.	Le Roi Guillaume III à cheval.
1733.	Nicolas de Vrée.	Des fleurs, des fruits, des légumes et des insectes.
1734.	P.-P. Rubens.	Buste d'un vieillard.
1735.	Charles Maratti.	La sainte Vierge tenant un livre à la main.
1736.	Gaspard de Crayer.	Buste d'un vieillard.
1737.	Jean Van Goyen.	Une Marraine.
1738.	J. Beeldemaker.	Des chiens et un cheval proche d'un ruisseau.
1739.	Louis Carrache.	La sainte Famille.
1740.	Antoine Van Dyck.	La Reine, épouse et la sœur de Charles Ier, roi d'Angleterre.
1741.	—	La Femme et la Fille de Cromwell.
1742.	Annibal Carrache.	La Vierge avec l'Enfant Jésus.
1743.	Philippe Wouvermans.	Un Abreuvoir.
1744.	Jean-François Barbieri da Cento, dit *le Guerchin*.	Le Mariage de sainte Catherine.
1745.	Dominique Zampieri, dit *le Dominiquin*.	La sainte Famille et le Père éternel.
1746.	Antoine-François Van der Meulen.	Une ville de Flandre assiégée par Louis XIV.
1747.	David Teniers.	L'Interieur d'une chambre.
1748.	—	L'Intérieur d'une chambre.
1749.	—	Les Diseuses de bonne aventure.
1750.	—	Une blanchisserie hollandaise.
1751.	Paul Rembrand.	Les Pèlerins d'Emmaüs.
1752.	Adrien Brouwer.	Une tabagie flamande.
1753.	Jean Miel.	Une halte de chasseurs.
1754.	—	Un carnaval à l'italienne.
1755.	Gaspard Netscher.	Vertumme et Pomone.
1756.	Hyacinthe Rigaud.	Le portrait de Pierre le Grand.

1757.	Bartholomé Breemberg.	Païsage orné de figurines et de bétail.
1758.	—	Vue d'anciennes ruines de Rome.
1759.	—	Des ruines.
1760.	Henri Mauperche et Sébastien Bourdon.	Païsage orné de figures.
1761.	Nicolas Berghem.	Un clair de lune.
1762.	Adrien Van der Velde.	Païsage orné de figurines et de bétail.
1763.	Antoine Watteau.	Amusement champêtre.
1764.	—	Amusement champêtre.
1765.	Guillaume Kalf et Nicolas Lancret.	Une cuisine.
1766.	Les mêmes.	Une cuisine.
1767.	Corneille Poelembourg.	Le Calvaire.
1768.	François Desportes.	Un tableau de fruits.
1769.	Jean-Baptiste Oudry.	Des fruits.
1770.	—	Des fruits.
1771.	Jean-Baptiste Pater.	Une Halte de troupes.
1772.	Jean Rotenhamer.	Une Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.
1773.	Pierre Mignard et Jean-Baptiste Monnoyes.	Le Portrait de M. de la Valière.
1774.	Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*.	Une bataille.
1775.	Le même.	Une bataille.
1776.	Jean-François Barbieri da Cento, dit *le Guerchin*.	Un sujet allégorique.
1777.	Pierre-Paul Rubens.	La Résurrection de Notre-Seigneur.
1778.	Simon de Vliegel.	Un port de mer.
1779.	Arnold Gelder.	Le Roi Assuerus et Haman.
1780.	Albert Kuyp.	Un sujet de nuit.
1781.	Joseph Wright.	Une forge, sujet de nuit.
1782.	Raphaël Sanzio d'Urbin.	Portrait d'une jeune femme.
1783.	Jean Barbieri da Cento, dit *le Guerchin*.	La Vierge et l'Enfant Jésus.
1784.	Jules-César Procaccino.	Une sainte Famille.
1785.	Paul Rembrand.	Haman disgracié.
1786.	Paul Moreelse.	Une jeune femme et un petit garçon.
1787.	Jean-Paul Panini.	Tableau d'architecture.
1788.	—	Tableau d'architecture.
1789.	Bernard Strozzi, dit *le Prete genovese*.	Un évêque charitable.

1790.	Inconnu.	Un Portrait.
1791.	Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*.	Une bataille.
1792.	Le chevalier Joseph-César d'Arpino, dit *le Joseppin*.	Saint Jean-Baptiste.
1793.	George Vasari.	La Naissance de la Vierge.
1794.	—	L'Adoration des Mages.
1795.	Pierre-Antoine Novelli.	Énée et sa famille.
1796.	J.-H. Tischbein.	Énée se présentant à Didon.
1797.	Marie-Angélique Kaufman.	Une Dame habillée à la turque brodant au tambour.
1798.	Balthasar Denuer.	Le Portrait d'une vieille femme.
1799.	Ivan Bogdanof.	Saint Pierre pleurant son péché.
1800.	—	La sainte Vierge.
1801.	—	L'Ange de l'Annonciation.
1802.	César Aquatti.	Vue du temple de la Sibylle de Tivoli.
1803.	Jacques-Philippe Hackert.	La Flotte turque attaquée par celle de Russie.
1804.	—	Fuite de la flotte turque.
1805.	—	La Flotte turque attaquée dans le port de Tschesmé.
1806.	—	Destruction de la flotte turque.
1807.	Le chevalier N. de Volaire.	Combat naval.
1808.		Destruction de la flotte ottomane.
1809.	Chrétien-George Schutz.	Païsage orné de figures.
1810.	—	Païsage orné de figures.
1811.	Le chevalier Jean Servandoni.	Tableau d'architecture.
1812.	—	Tableau d'architecture.
1813.	Raphaël.	La Madonna della Sedia
1814.	Carlo Dolce.	Une Mater dolorosa.
1815.	Pompée-Jérôme Battoni.	La Continence de Scipion.
1816.	George Barbarelli, dit *le Giorgion*.	Un Pèlerin.
1817.	Paul Cagliari, dit *Véronèse*.	La Présentation de N.-S. au Temple.
1818.	—	Lazare ressuscité.
1819.	—	Moïse sauvé des eaux.
1820.	Jacques Robusti, dit *le Tintoret*.	La Jeunesse et la Richesse.
1821.	Le même.	L'Esprit malin semant la zizanie.
1822.	Jacques Bassan.	La Circoncision de Notre-Seigneur.
1823.	—	L'Hiver.
1824.	—	Le Printems.

1825. Jacques Bassan.	L'Été.
1826. —	L'Automne.
1827. Joseph Ribera, dit *l'Espagnolet.*	Saint Pierre pénitent.
1828. Dominique Feti.	Un concert de musique.
1829. André Sacchi.	Un Moine.
1830. —	Un Moine.
1831. Guido Reni.	Cléopâtre.
1832. François Albano.	Un Christ détaché de la croix.
1833. Charles Cignani.	Une Charité.
1834. Alexandre Turchi, dit *le Véronèse.*	Pan poursuit Syrinx.
1835. Le même.	Bacchus et Ariadne.
1836. Nicolas Vaccaro.	Susanne.
1837. —	Bethsabé et David.
1838. Bartelemi Manfredi.	Herodias.
1839. Inconnu, de l'école de Ciro Ferri.	Le Repas du roi Belsatsaus.
1840. François Mazzuoli, dit *le Parmesan.*	Le Mariage de sainte Catherine.
1841. Sébastien Ricci.	Saint Pierre.
1842. —	Sainte Madeleine.
1843. —	Diane au bain.
1844. Salvator Rosa.	Païsage orné de figures.
1845. —	Païsage.
1846. —	Païsage.
1847. —	Païsage.
1848. Carlo Maratti.	L'Annonciation de la Vierge.
1849. Inconnu, de l'école d'Italie.	Petite tête d'une jeune femme.
1850. Inconnu.	Mars et Vénus.
1851. Rosalba Carriera.	Buste de femme.
1852. —	Buste de femme en Diane.
1853. Sébastien Conca.	Neptune et Amphitrite.
1854. —	L'Enlèvement d'Europe.
1855. Jean-François Romanelli.	La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean.
1856. Rosa de Tivoli.	Païsage.
1857. François Trevisani.	La sainte Vierge.
1858. François Bibiena.	Architecture imitant des ruines.
1859. —	Architecture imitant des ruines.
1860. Antoine Canale, dit *le Canaletto.*	Vue de Venise.

1861.	Ant. Canale, dit *le Canaletto*.	Vue de Venise.
1862.	Antoine Pelegrini.	Éducation de la Vierge.
1863.	—	Saint Joseph et l'Enfant Jésus.
1864.	Michel Rocco, dit *le Parmeggianino*.	Une Bacchanale.
1865.	P.-P. Rubens.	La sainte Vierge et l'Enfant Jésus.
1866.	—	Sujet champêtre.
1867.	P.-P. Rubens et Breughel de Velours.	Notre-Seigneur et les pèlerins d'Emmaüs.
1868.	P.-P. Rubens.	Tableau allégorique.
1869.	—	Saint Pierre.
1870.	—	Portrait d'un guerrier.
1871.	—	Jupiter et Antiope.
1872.	P.-P. Rubens et Breughel de Velours.	Une sainte Famille.
1873.	P.-P. Rubens.	Jeux d'enfans.
1874.	—	David combattant un ours.
1875.	—	Une esquisse de plafond.
1876.	—	Une esquisse de plafond.
1877.	Antoine Van Dyck.	La sainte Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean.
1878.	Gaspard-Jacques Van Opstale.	Une fuite en Égypte.
1879.	Michel-Janson Mirevelt.	Portrait de femme.
1880.	Paul Moreelse.	Portrait historié d'une femme.
1881.	Rembrand.	Loth et ses filles,
1882.	—	Portrait d'un vieillard.
1883.	—	Buste d'homme.
1884.	Ferdinand Boll.	Esther et Assuerus.
1885.	Govaert Flinck.	Le Prince d'Orange et Guillaume Caats.
1886.	—	Sujet romanesque.
1887.	—	Portrait d'homme.
1888.	—	Portrait de femme.
1889.	—	Petit buste de berger.
1890.	—	Petit buste de berger.
1891.	Jean Lievens.	Femme jouant de la flûte.
1892.	Gerbrand Van den Eeckhout.	Un philosophe dans son étude.
1893.	Gérard Hondhorst.	Un joueur au luth.
1894.	François Gals.	L'Évangéliste saint Marc.
1895.	F. Hals.	L'Évangéliste saint Luc.
1896.	—	L'Évangéliste saint Mathieu.
1897.	—	L'Évangéliste saint Jean.

1898.	F. Hals.	Buste d'un jeune garçon.
1899.	—	Buste d'un jeune garçon.
1900.	Regnier Brackenburg.	L'Adoration des Bergers.
1901.	—	Notre-Seigneur et des enfans.
1902.	David Teniers.	Le Fendeur de bois.
1903.	—	Un cabaret.
1904.	—	La Tentation de saint Antoine.
1905.	—	Cabaret flamand.
1906.	Adrien Van Ostade.	Le Sens du goût.
1907.	—	Le Sens de l'odorat.
1908.	—	Le Sens du tact.
1909.	—	Le Sens de la vue.
1910.	—	Le Sens de l'ouïe.
1911.	David Teniers.	Assemblée de païsans.
1912.	—	Dialogue flamand.
1913.	—	La Dent arrachée.
1914.	—	Un berger embrassant une bergère.
1915.	Adrien Van Ostade.	Assemblée de païsans.
1916.	Isaac Van Ostade.	Sujet villageois.
1917.	Adrien Brouwer.	Concert de manant.
1918.	Corneille Bega.	Un païsan et un opérateur.
1919.	Guillaume Van Nieuland.	Une sainte Famille.
1920.	Jean Uchterveld.	Un cavalier faisant la collation.
1921.	Pierre de Hooghe.	Une demoiselle au clavecin.
1922.	Constantin Netscher.	Vertumne et Pomone.
1923.	Nicolas Vercolie.	Le Printemps et l'Été.
1924.	—	L'Automne et l'Hyver.
1925.	Corneille Poelenbourg.	Bain de nymphes.
1926.	Daniel Vertangher.	Latone et ses enfans.
1927.	—	Bacchanale.
1928.	Jean Van Haansbergen.	Vénus endormie.
1929.	—	Des bacchantes.
1930.	Philippe Van Dyck, élève d'Arnold Boonen.	Jeux d'enfans.
1931.	Philippe Van Dyck.	Jeux d'enfans.
1932.	Ary, ou Henry de Voye.	Procris endormie.
1933.	—	Céphale.
1934.	Jean Steen.	Sujet de conversation.
1935.	—	Sujet de conversation.
1936.	—	Un cabaret.
1937.	—	Musiciens ambulans.
1938.	Églon Van der Neer.	Le Peleur d'orange.

1939.	Palamède Stevens.	Sujet de conversation.
1940.	—	Sujet de conversation.
1941.	—	Sujet de conversation.
1942.	Jean Lingelbach.	Retour de chasse.
1943.	—	Marché aux herbes.
1944.	—	Port de mer d'Italie.
1945.	—	Port de mer.
1946	Gérard Berckheyden.	Départ de chasse.
1947.	—	Retour de chasse.
1948.	Carles du Jardin, surnommé *Bocksbart*.	Une Pastorale.
1949.	Jean Asselyn, surnommé *Crabetje*.	Païsage.
1950.	Le même.	Troupeaux de bétail.
1951.	Michel Carrée.	Païsage orné de figures et de bestiaux.
1952.	—	Païsage orné de figures et de bétail.
1953.	Aldert Van Everdingen.	Un païsage.
1954.	Balthasar Beschey.	Deux Hermites, sujet tiré de la Légende des saints.
1955.	Élie Hausman.	Tête de vieillard.
1956.	Guillaume Mieris.	Le chaste Joseph.
1957.	Pierre Van der Werff	La Femme répudiée, sujet tiré de l'Histoire romaine.
1958.	Arnold Houbraken.	L'Enfant prodique.
1959.	Isaac Moucheron.	Païsage orné de figures.
1960.	—	Païsage orné de figures.
1961.	Antoine-François Van der Meulen.	Sujet de guerre.
1962.	Le même.	Sujet de guerre.
1963.	Herman Zachtleven.	Une Vue du Rhin.
1964.	Herman Swaneveld.	Païsage.
1965.	—	Païsage.
1966.	Jean Both.	Des voyageurs.
1967.	Abraham Begyn.	Païsage orné de figures.
1968.	Thomas Wyck.	La Pêche de saint Pierre.
1969.	Emmanuel de Witte.	N.-S. ordonnant qu'on laisse approcher les enfans de lui.
1970.	Jacques Van der Does.	Païsage.
1971.	Jean Van der Bent.	Païsage dans le goût de Berghem.
1972.	—	Païsage dans le goût de Berghem.
1973.	Pierre Neefs.	Vue de l'intérieur d'une église.

1974.	Henry Van Steenwyk.	Vue de l'intérieur d'une église.
1975.	Théodore Van Déelen.	Architecture ornée de figures.
1976.	Jean Baptiste Weeninx.	Des ruines.
1977.	Jean le Duc.	Assemblée et festin.
1978.	—	Festin et danse.
1979.	Pierre de Laar, dit *le Bamboche*.	Pillage d'un coche.
1980.	Le même.	Départ pour la chasse.
1981.	Philippe Wouvermans.	Un manége.
1982.	—	Départ pour la chasse.
1983.	—	Retour de chasse.
1984.	—	Païsage orné de figures.
1985.	—	Païsage orné de figures.
1986.	Pierre Breughel.	Païsage.
1987.	Abraham Breughel.	Des fleurs.
1988.	Paul Brill.	Païsage orné de figures.
1989.	Jean Van Goyen.	Païsage.
1990.	—	Païsage, vue de la mer.
1991.	—	Vue de la mer.
1992.	—	Vue de la mer.
1993.	—	Vue de la mer.
1994.	—	Vue de la mer.
1995.	Adam Elsheimer.	Païsage orné de figures.
1996.	Jean Rotenhamer.	Une jeune femme avec ses enfans.
1997.	—	Un Christ qu'on met au tombeau.
1998.	—	La sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.
1999.	—	Une femme avec un petit Amour derrière elle.
2000.	François-Charles Palsko.	L'Apothéose de saint Charles Népomucène.
2001.	Michel-Ange Unterberger.	Un saint Sébastien.
2002.	François Franck.	L'Adoration des Mages.
2003.	Pierre Van der Faes, surnommé *Lely*.	Portrait de dame.
2004.	Le même.	Un portrait d'homme.
2005.	Chrétien George Schutz.	Une vue du Rhin.
2006.	Bernard Rhode.	La Mort d'Adonis.
2007.	—	Diane et Endymion.
2008.	Jacques-Philippe Hackert.	Païsage.
2009.	—	Païsage.
2010.	Chretien-Guillaume-Ernest Dietrich.	Un Repos en Égypte.

2011.	Chrétien Guillaume Dietrich.	Un Christ qu'on met au tombeau.
2012.	—	Païsage orné de figures.
2013.	—	Païsage orné de figures.
2014.	—	Païsage dans le goût de Salvator Rosa.
2015.	—	Païsage dans le goût de Salvator Rosa.
2016.	—	Païsage montueux orné de figures.
2017.	Jean-Georges Platzer.	Le Triomphe de Bacchus et d'Ariadne.
2018.	—	L'Alliance d'Apollon et de Minerve.
2019.	—	Un Bain.
2020.	—	Un Concert de musique.
2021.	Nicolas Poussin.	L'Exposition de Moïse.
2022.	Pierre Mignard.	La Rencontre de Jephté et de sa fille.
2023.	—	Cléopâtre piquée par un aspic.
2024.	Jean-Baptiste Santerre.	Artémise.
2025.	Jean-Baptiste Nattier.	Le chaste Joseph.
2026.	Charles de la Fosse.	Moïse sauvé des eaux.
2027.	—	Rebecca et le serviteur d'Abraham.
2028.	—	La chaste Susanne.
2029.	Bon Boulogne.	Atalante et Méléagre.
2030.	—	Le Mariage de sainte Catherine.
2031.	Louis Boulogne.	Vertumne et Pomone.
2032.	François le Moine.	L'Amour endormi.
2033.	Jean Grimoux.	Buste d'une jeune fille vêtue en Espagnole.
2034.	Jean-François de Troy, fils.	Susanne entre les deux vieillards
2035.	—	Sujet de conversation.
2036.	Pierre-Charles Tremollière.	Portrait d'une jeune femme.
2037.	—	Bacchus.
2038.	—	Zéphyre.
2039.	Nicolas Vleughel.	Une sainte Famille.
2040.	—	La Visitation de la sainte Vierge.
2041.	—	Loth et ses filles.
2042.	Nicolas de Largillière.	Portrait du peintre.
2043.	Jacques Courtin.	Une Vestale.
2044.	Antoine Watteau.	Conversation champêtre.
2045.	—	Conversation champêtre.
2046.	—	La Marmotte.
2047.	Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*.	Un Combat.

2048.	Jean-Baptiste Oudry.	Un Groupe de gibier mort.
2049.	—	Païsage et bâtiments.
2050.	Nicolas Lancret.	Amusement champêtre.
2051.	—	Païsage orné de figures.
2052.	—	Une Danseuse.
2053.	—	Sujet tiré de la tragédie du *Comte d'Essex*.
2054.	—	Sujet tiré du *Philosophe marié*.
2055.	—	Sujet tiré de la comédie du *Glorieux*.
2156.	—	Les Troqueurs.
2057.	Nicolas Bertin.	N.-S. guérissant des malades.
2058.	—	Arion.
2059.	François Boucher.	Un Repos en Égypte.
2060.	—	Pastorale.
2061.	—	Un Berger et une bergere.
2062.	Étienne Jeaurat.	La Relevée de couches.
2063.	—	La Rencontre d'Abimelec avec Abraham.
2064.	—	Rachel et Laban.
2065.	Antoine Pesne.	Grand portrait de famille.
2066.	—	Portrait d'homme.
2067.	—	Portrait de femme.
2068.	—	Portrait historié de femme.
2069.	—	Portrait de femme avec des attributs de ménage.
2070.	Pierre Wouvermans.	Un Retour de chasse.
2071.	Inconnu.	Une Madeleine.
2072.	Inconnu.	Un Hermite.
2073.	Pompée-Jérôme Battoni.	Une Madeleine.
2074.	Inconnu.	L'Adoration des bergers.
2075.	Guido Reni.	L'Amour.
2076.	Jean-Christophe Frisch.	Vénus se promenant sur les ondes de la mer.
2077.	Siméon Schedrin.	Une Vache.
2078.	—	Un Taureau.
2079.	Antoine Van Dyck.	Une Famille.
2080.	Paul Cagliari, dit *le Véronèse*.	Un Concert de musique.

CATALOGUE

des miniatures, peintures en émail et à guache, faisant partie de la collection de tableaux de Sa Majesté Impériale, 1774.

I.	Inconnu.	Portrait de femme ceinte d'une couronne de laurier, tenant une lyre.
II.	—	Portrait de femme en manteau bleu.
III.	—	Une Charité.
IV.	—	Le portrait d'un Moine.
V.	—	Le portrait d'une femme qui tient un petit chien.
VI.	—	Une femme qui touche du clavecin.
VII.	—	Portrait de femme tenant d'une main une flûte, et de l'autre un papier de musique.
VIII.	—	Petit Païsage avec une chute d'eau.
IX.	—	Vénus et Adonis.
X.	—	Jupiter et Antiope.
XI.	—	Le portrait de Rubens.
XII.	—	Portrait d'homme.
XIII.	—	Femme assise, vue jusqu'aux genoux, donnant le sein à un enfant.
XIV.	—	Femme assise, représentée en Cléopâtre, tenant une corbeille de fleurs, d'où sort un aspic.
XV.	—	Femme tenant un enfant.
XVI.	—	Petit Païsage, où l'on voit un homme et une femme avec du bétail.
XVII.	—	Petit Païsage, où se voit un château et des bateaux sur une rivière.
XVIII.	—	Petit Païsage avec deux figurines.
XIX.	—	Petit Païsage orné de paons et d'autres oiseaux.
XX.	Jean Petitot.	Portrait de dame en mantelet jaune.
XXI.	—	Portr. d'homme en grande perruque.
XXII.	—	Portrait de femme coiffée en boucles.
XXIII.	—	Portrait de Louis de Bourbon, prince de Conty.
XXIV	—	Portrait d'homme en grande perruque.

XXV.	Inconnu.	Portrait d'homme.
XXVI.	—	Portrait de dame, en cheveux, boucles et collier de perles.
XXVII.	—	Portrait de dame.
XXVIII.	—	Portrait de dame, en cheveux, boucles et habit bleu.
XXIX.	—	Le portrait de Cromwell, d'après la médaille.
XXX.	—	Portrait d'un vieillard à grande barbe, en habit fourré, une chaîne d'or au cou et un chapeau noir sur la tête.
XXXI.	—	Portrait de dame en habit blanc et manteau jaune.
XXXII.	—	Portrait de Louis XIV, roi de France.
XXXIII.	—	Portrait d'homme en cuirasse et manteau bleu.
XXXIV.	—	Portrait de femme aux cheveux blonds.
XXXV.	—	Portrait de dame à cheveux blonds, frisés à longues boucles.
XXXVI.	—	Portrait de dame, avec un collier de perles, habillée de bleu.
XXXVII.	—	Portrait d'un jeune homme en cravate de dentelles et nœud de ruban ponceau.
XXXVIII.	—	Portrait de Jacques II, roi d'Angleterre.
XXXIX.	—	Portrait d'un jeune homme en perruque blonde.
XL.	—	Portrait d'homme, en grande perruque noire et manteau rouge.
XLI.	—	Portrait d'homme, en perruque noire et manteau cramoisi.
XLII.	—	Suzanne et les deux juges en Israël.
XLIII.	Guillaume Baur.	Louis XIV entre cinq femmes.
XLIV.	Romanelli.	Une bataille.
XLV.	Guillaume Baur.	Les Jeux olympiques.
XLVI.	Jean Hackert.	Païsage et rivière avec un pont, sur lequel un bouvier fait passer deux vaches.
XLVII.	—	Païsage et rivière : sur le devant une

		vache blanche, et plus loin un homme et une femme assis.
XLVIII.	Inconnu.	Païsage, où se voit une chaumière et un pont sur un ruisseau, au bord duquel se tient un garçon peschant à la ligne.
XLIX.	—	Païsage, où sont peints une fille se tenant debout et un petit garçon assis, qui gardent des moutons.
L.	—	Païsage et des baigneurs.
LI.	—	Païsage orné d'un temple, et sur le devant une femme portant sur la tête une corbeille remplie de fleurs et menant un enfant par la main.
LII.	—	Païsage : dans le lointain une ville.
LIII.	Guillaume Baur.	Le Mariage de saint Joseph et de Marie.
LIV.	Joseph Werner.	Vue d'un jardin, et sur le devant une femme qui s'appuie sur un piédestal et tient en main des fleurs.
LV.	Inconnu.	Le Temps rognant les ailes à l'Amour.
LVI.	—	Une vendange.
LVII.	Inconnu (copie d'après Ostade).	Des païsans flamands.
LVIII.	Inconnu	Un garçon et une fille s'amusant avec des petits oiseaux qu'ils ont pris.
LIX.	—	Esquisse légère du portrait de Louis XV, du tems de sa première jeunesse.
LX.	—	Tête d'une fille qui tient une fleur rouge sous le nez.
LXI.	Rosalba Carriera.	Le Printems.
LXII.	—	L'Été.
LXIII.	—	L'Automne.
LXIV.	—	L'Hiver.
LXV.	—	Tête de femme à cheveux blonds.
LXVI.	—	Tête de femme à cheveux bruns.
LXVII.	—	Une Vierge avec un voile bleu sur la tête.
LXVIII.	—	Tête de femme, vue de profil, et qui regarde en bas.

LXIX.	Inconnu.	Tête d'un ecclésiastique, une calotte sur la tête.
LXX.	—	Portrait de la duchesse de Nevers.
LXXI.	Albert Durer.	Tête d'homme à longue barbe blanche, calotte rouge.
LXXII.	Rubens.	Tête de vieillard, la vue baissée.
LXXIII.	Corregio.	Étude : la Tête de la Vierge, peinte dans la tribune de l'église de Saint-Jean, à Parme.
LXXIV.	Edme Boucheron.	La Tête d'un vieillard, le chapeau rabattu.
LXXV.	Raphaël.	La bataille de Constantin contre Maxence.
LXXVI.	Charles de la Fosse.	Un plafond.
LXXVII.	Jean-Étienne Lieutard.	La Laitière de Delft.

NOTICES

SUR DEUX ANCIENS PEINTRES FRANÇAIS.

Il n'est pas une ville importante de l'Italie qui ne possède une histoire de ses hommes célèbres dans les arts, et quelquefois cette histoire a plus d'étendue que l'histoire de la ville elle-même. En France, au contraire, où l'histoire des provinces, des départements, des villes et même des localités les plus humbles a fourni matière à une immense quantité de livres spéciaux, dont quelques-uns sont très-volumineux, ces livres, par un oubli ou par un dédain déplorable, font à peine mention des artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, etc., que chaque pays doit revendiquer avec orgueil comme ses enfants. On dirait que la France ne compte pas les artistes parmi ses célébrités!

Nous ne pouvons faire malheureusement qu'un petit nombre d'exceptions, en adressant cette critique aux meilleurs ouvrages d'histoire locale; parmi ces exceptions, nous citerons l'*Histoire de Blois*, de J. Bernier (*Paris, Fr. Muguet*, 1682, in-4°), dans laquelle on trouve deux notices consacrées à deux artistes blésois, à deux peintres, Jacob Bunel et Jean Mosnier. Le premier figure dans toutes les biographies, parce qu'il appartient à l'école de Fontainebleau ; mais le second n'a encore d'article que dans la nouvelle édition de la *Biographie universelle* de Michaud, parce que M. le marquis de Chennevières, dans ses *Recherches sur la vie et les ouvrages des peintres provinciaux*, et M. Anatole de Montaiglon, dans l'*Artiste* de 1850, avaient appelé l'attention des curieux sur ce peintre habile et laborieux, qui s'était fait connaître par quelques grandes pages de peinture décorative. Nous croyons utile de reproduire les deux notices où J. Bernier a recueilli les faits que lui a offerts la tradition provinciale et qui peuvent servir à expliquer et à compléter les documents originaux.

P. L.

I. — Jacob Bunel.

La peinture et la poésie ont cela de commun, entre autres choses, qu'elles ne souffrent rien de médiocre. Il faut nécessairement du grand et du divin pour leur acquérir de l'estime, et comme la principale partie du poëte est de naître poëte, il faut être né peintre pour réussir dans la peinture. On ne s'étonnera donc pas si cet art étant si excellent et les savants peintres si rares, je donne ici une place à Jacob Bunel, dont les ouvrages ont eu un rang si considérable parmi ceux des grands peintres de son siècle dans le plus superbe palais de l'Europe (le Louvre).

Il naquit à Blois, l'an 1558, de François Bunel, peintre, et de Marie Gribbe, son épouse. Trois ans avant que Jacob vînt au monde, ils avaient eu un autre fils nommé, sur les fonts de l'église de Saint-Honoré, Apelles, par nobles enfants Jean et Étienne les Robertets, et demoiselle Michelle Robertet, leur sœur. Mais, à ce propos, on peut assurer que le nom d'Apelles convenait bien moins à l'aîné qu'au cadet, puisque celui-ci ne fut pas moins l'Apelles de son temps qu'un autre Jacob, par les grands avantages qu'il eut sur son aîné. Il apprit dès son bas âge les principes de la peinture sous son père, et se forma ensuite sur ce modèle pour le dessin. Mais comme il avait une grande passion d'exceller en cette profession, il voyagea quelque temps pour voir à loisir ce qu'il y avait de plus grand et de plus singulier dans les ouvrages des savants peintres. Ceux du Titien ayant donc donné plus vivement dans son imagination, que tout ce qu'il avait vu ailleurs, il s'arrêta longtemps à l'Escurial pour étudier sa manière et passa même ensuite quelque temps dans les écoles du vieux Pomorange et de Federico Zuccharo. Après avoir fait un grand fond d'étude en ces lieux-là, il revint en France, ou son mérite fut bientôt connu. (Mémoires de M. Mignard, peintre du roi.)

Du Breuil y était alors en grande réputation et travaillait aux galeries du Louvre. Le roi Henri IV, qui eût bien voulu associer Bunel avec ce savant peintre, lui dit un jour qu'il souhaitait les marier ensemble. Mais Bunel faisant semblant de prendre la chose au pied de la lettre, quoiqu'il vît l'intention du roi, lui répondit modestement que Sa Majesté savait bien que cela ne se pouvait. (Mémoires de M. Erard, recteur de l'Académie royale de peinture à Paris.)

Le roi se voyant ainsi obligé de lui parler franchement et lui ayant dit qu'il fallait que du Breuil fît les dessins, et qu'il les peignît, il lui répliqua fort généreusement qu'il se contentait de barbouiller ce qu'il avait dessiné sans entreprendre de traiter ainsi les dessins des autres. Ayant donc continué de travailler avec du Breuil, ce peintre étant mort il lui succéda et acheva ces grands ouvrages du Louvre, qu'un embrasement a depuis consumés. Il fit plusieurs tableaux à Paris, entre lesquels celui de

l'*Assomption* des Feuillants de la rue Saint-Honoré est fort estimé, mais toutefois beaucoup moins que la *Descente du Saint-Esprit* des grands Augustins, puisque le Poussin la jugea digne de son estime et que messieurs les secrétaires du roi en ont fait faire une copie, que l'on voit dans leur chapelle de la Chancellerie au palais. De plus, il peignit dans la nef et dans le chœur de l'église paroissiale de Saint-Séverin, les prophètes, les sibylles et les apôtres, comme il paraît par les registres de cette paroisse et par sa manière.

On voit à Blois quelques portraits de sa façon qui sont d'un bon goût; mais le tableau du chœur des Capucins de cette ville-là est le plus beau de ceux qu'il y a faits. Il le fit par ordre de la reine mère Marie de Médicis pour ces religieux, et parce que l'amour de la patrie l'animait, il y employa toute sa science. Il a dix à douze pieds de hauteur sur environ huit de largeur. Il représente cette femme que l'Apocalypse nous dépeint environnée du soleil avec des symboles à l'entour. Il y a tant d'harmonie en cet ouvrage et je ne sais quoi de si noble, qu'il pourrait seul faire l'éloge de son auteur, s'il n'avait eu l'avantage de porter la peinture en France plus haut qu'aucun peintre de son temps. Mais comme la plupart des grands hommes ont leurs défauts et qu'ils donnent trop souvent dans la curiosité, une apparence de réforme qu'il vit dans la nouvelle religion, l'ayant séduit dès sa jeunesse, il mourut dans l'exercice de cette religion, à l'âge de cinquante-six ans. Il fit un testament daté du troisième octobre 1614, et laissa Marguerite Bahuche, son épouse, veuve sans enfants, laquelle se remaria à Paul Galland, receveur du taillon de Touraine. Ainsi le nom de Bunel fut éteint à Blois, où je ne sais plus personne qui le porte. J'ai appris de M. Vignon, peintre à Paris, qui l'avait appris de N. Vignon son père, peintre de réputation, que Jacob Bunel avait fait apprentissage de chirurgie, particularité fort remarquable, puisqu'il a eu cela de commun avec le fameux Michel-Ange Bonarota.

II. — Jean Mosnier.

Quoique l'amour de la patrie soit fort naturel, il est néanmoins bien contraire au bonheur des gens de mérite, quand ils ont trop d'attachement au lieu de leur naissance, car si les petits lieux semblent n'être faits que pour les hommes du commun, ceux qui ont quelque talent considérable doivent chercher les grands théâtres pour les exposer; ils doivent même donner quelque chose au hasard, comme nous l'enseigne la fable de Glauque, qui se trouva bien de sa hardiesse; car il eût toujours rampé sur la terre, s'il n'eût été assez hardi pour goûter de l'herbe qui le rendit, de simple pêcheur qu'il était, un dieu marin. Manque de suivre cet exemple et de s'être un peu abandonné à la fortune pendant sa jeunesse, le nom et les ouvrages de Jean Mosnier n'ont pas été considérés selon leur mé-

rite, quoiqu'ils aient conservé leur prix, comme nous l'allons voir en sa vie.

Il naquit à Blois, l'an 1600, de Jean Mosnier, peintre, et de Suzanne Patin. Il apprit les éléments de la peinture sous son père, qui était comme lui fils de maître, et quoiqu'il n'eût pas étudié sous un trop bon maître, il fut si heureux qu'ayant fait, tout jeune qu'il était, la copie d'une Vierge d'André Salario, dont nous avons parlé dans la page cinquante-huitième de cette histoire, et qui est encore à présent dans la sacristie des Cordeliers de Blois, elle plut tellement à la reine Marie de Médicis, qu'elle le gratifia d'une pension qui lui servit à continuer ses études en Italie. De plus, elle le recommanda à l'archevêque de Pise qui retournait à Florence, où, à la faveur de ce prélat, il passa quelque temps dans l'école du Bronzin et du Passignan. Cependant, comme il se sentait très-obligé aux bontés de sa protectrice, il voulut lui témoigner sa reconnaissance, lui faisant présent d'une Vierge qu'il avait faite d'après Raphaël, et qu'elle donna aux Minimes de Blois.

Mais comme l'école de Florence ne passait pas pour la meilleure d'Italie, il voulut voir celle de Rome, et y demeura cinq ans, y étudiant la force du coloris et la beauté du pinceau en la compagnie du célèbre Poussin, qui était encore fort jeune.

A son retour en France, le Gentillesque, peintre italien, le présenta à la reine mère et lui parla si obligeamment en sa faveur, qu'on crut qu'il le regardait comme son successeur. Mais la fortune ne seconda ni le mérite de Mosnier, ni les intentions du Gentillesque. L'abbé de Saint-Ambroise avait l'oreille de la reine; Mosnier ne songea pas à l'entretenir par quelques petits présents de ses ouvrages, ni par les assiduités que demandent les gens de cour. Ainsi, soit que ce prélat eût dessein de produire quelque autre sujet, soit qu'il manquât d'amitié pour Mosnier, il ruina toutes les espérances que ce jeune homme pouvait avoir de ce côté-là. Mais ce qu'il y eut encore de pire, est qu'il voulut faire un petit voyage en son pays natal pour se divertir, car ce voyage acheva de gâter toutes ses affaires.

Léonor d'Etampes, qui était alors évêque de Chartres, et qui fut depuis archevêque de Reims, était un prélat fort magnifique. Il aimait les beaux-arts et particulièrement la peinture, et entretenait en son palais épiscopal une bibliothèque où il ne manquait pas quelques ornements. On lui avait parlé du talent de Mosnier, qui, de son côté, connaissait sa générosité, de sorte qu'après quelques propositions que ce prélat lui fit faire, il se disposa à travailler dans ce palais et à lui donner la satisfaction qu'il espérait; en effet, il y peignit les *Quatre Conciles œcuméniques* dans la bibliothèque et la *Vie de la Vierge* dans la chapelle, avec beaucoup de succès. Cependant, ses parents l'ayant pressé de s'établir à Blois par un mariage,

il ne put résister à leurs persuasions, et se laissant entraîner au torrent de sa famille et de ses amis sans penser à ce qu'il se devait, il laissa perdre sa fortune.

Un des premiers et des plus beaux tableaux qu'il fit en son pays, après s'y être établi, fut le *Christ déposé de la croix*, que l'on voit aux Capucins, où toutes les parties de la peinture, le dessin, la disposition, le coloris, l'harmonie et la dégradation des couleurs sont en un beau jour, et où l'on observe particulièrement une expression admirable et tout à fait convenable au sujet. Il peignit un peu après, en une des chambres de Bourgueil, l'*Histoire d'Apollon et de Daphné*, d'une manière fort galante; il fit ensuite de beaux plafonds et d'autres ouvrages, à Valençay et à Chiverni, et s'employa longtemps, sur la fin de sa vie, à peindre *Menars*. Il y a bien d'autres pièces de sa façon à Blois et à la campagne; mais les plus fortes de celles qu'il fit en cette ville sont la *Descente de croix* de Saint-Solenne et la *Nativité* de Saint-Honoré; car je ne m'arrête pas à tant d'autres tableaux qu'il fit dans les communautés et chez les particuliers.

Il suffit de dire que si la santé ne lui eût manqué, il n'aurait pas laissé de porter la peinture bien plus haut qu'il ne fit. Il eut le bonheur de sauver quelques rares morceaux de l'obscurité et de la poussière, et entre autres cette divine pièce de Raphaël, qui représente la *sainte Famille*, qu'il trouva dans un galetas du château de Blois, et qui s'est heureusement multipliée par une infinité de copies d'après la sienne.

Il parlait fort bien de la peinture et n'était pas moins correct en ses discours qu'en ses ouvrages, étant même commode jusques au prix qu'il mettait à ses tableaux. Quand on le blâmait de ne s'être pas établi aussi avantageusement qu'il eût pu, il répondait qu'il n'avait pas eu assez de bien pour acheter de la réputation. Ainsi, comme il ne pensa pas à prévenir les gens par le bruit et par ce qui donne dans la vue, il ne fit pas de trop bonnes affaires, et mourut dans sa patrie par un refus de goutte, dès la cinquantième année de son âge, l'an 1650.

Mais comme ses ouvrages le font revivre en son pays, les enfants qu'il a laissés le font encore revivre à Paris, où ils se sont heureusement transplantés et où ils ont vérifié ce que j'ai dit au commencement de la vie de leur père.

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les Directeurs de la Revue universelle des Arts.

Les architectes, les ingénieurs, les tailleurs d'images et les fondeurs de quelques villes du nord de la France et de la Belgique, aux xive, xve et xvie siècles.

> Nonne, quando homo vult facere domum graciosam, deliciosam et grandiosam, facit eam pingi divertis coloribz? Sic rex celestis paravit electis suis locum ita pictum de diversis gaudiis. (Serm. du xive siècle, Ms. n° 217, bibl. de Valenciennes, fol. cccvii, v°.)

Messieurs les Directeurs,

Aux argentiers de Lille, je vais demander aujourd'hui les documents qui suivent, documents qui nous prouveront une fois de plus, qu'au moyen âge les villes ne reculaient devant aucune dépense, alors qu'il s'agissait de leurs remparts, de leurs halles échevinales, et surtout de leurs vénérables basiliques.

ARCHITECTES. — TAILLEURS D'IMAGES.

Jakemon de Five.

En 1323, il travaille à la porte Saint-Saulveur.

Andriu Hone, mestre machon de Saint-Vaast d'Arras;

Frère Robert d'Anchin, mestre machon d'Anchin.

En 1343, ils visitent le cloquier de Saint-Estienene (1).

En 1341, l'argentier avait porté en dépense xii s. vi d. pour le vin, donné *as mestres machons du roy*. Ailleurs, il mentionne les xxxii s. pour le vin as machons, le jour del Assention.

1380. Robert Ponchart, machon de la ville de Cambrai.

Jehan Le Fèvre, mestre machon de la ville de Lille.

En 1396, il taille avec les maçons Bauduin Gruyelle et Jacqmart Durant (ils gagnaient vii s. par jour), pierres de gries, *pour faire exemples* aux tailleurs de gries, qui façonnent pierres pour *le bacitel* des tours (2) de la porte du Molinel.

(1) En 1340, on envoie vers le duc de Normendie, pour le letre impétrer à faire fouages et fortereches sour le tieral de Saint-Piere et autres justiches.

(2) 1382 On appareille bos pour bretequier le net d'une tour.

Ils machonnent aussi sur *l'avant-pis* de le porte Royaulx (1).

Lorsqu'il taillait *corbiaus*, il gagnait VIII s. par jour.

Cette même année, III l. XVI s. sont accordés à Le Fèvre, pour avoir tailliet II gargouilles, *par pluiseurs jours de fieste et par pluiseurs nuys, à le candeille*, à XLVIII s. le pièce. (En 1511, on mentionne une plancque de grès creusée, *faisant gargoulle* à ung goullot.)

Ghillebert Le Fèvre accompagna notre habile architecte en plusieurs villes (Douai et Cambrai), pour y adviser certains ouvrages (2) fais ou encommenchiés en ycelles villes, pour sur yceulx ouvrages avoir conseil de faire l'ouvrage de la porte des Malades (aujourd'hui, porte de Paris).

Ce fut sans doute à son retour que le magistrat lui fit remettre XII l. pour se boine diligence *d'avoir fait le pourtraict en parquemin, taut del ouvrage de le bastide de le porte Royaulx, comme del ouvrage de le porte du Moliniel*, et fait en yceli temps pluiseurs agréables services à le ville.

Me Jehan Miette, charpentier de la ville, visita aussi les ponts des portes de Cambrai, Valenciennes, Bouchain, afin que le pont de le porte Royaulx fust le mieulx fais que on porroit.

Les villes avaient, il est vrai, l'habitude de faire visiter par leurs maîtres des œuvres les édifices les plus remarquables des cités voisines.

Ainsi, en 1478, l'argentier de Lille porte en dépense XXXVI s. pour certains despens de bouche, fais par les maistres machon et carpentier de le ville de Cambray avec les maistres machon et carpentier de Lille, en les assistant et compaignant en leurs affaires et visitacions, à cause de certains édifices et ouvrages à eulx nécessaires avoir veu pour les corps de leditte ville de Cambray.

En 1397, Le Fèvre œuvre de machonnerie avec les maçons Jehan Davennes (3), qu'il va chercher à Havesquerque, Franchois de Le Croix, Jehan de Le Croix et Pierart Bointemps à le teraisse de l'une des tours de le porte Royaulx (4).

Il alla aussi querir à Douai les tailleurs de grès Gillot Bullot, Pierart de Vimmy et Willaume Caulier.

(1) 1383. On envoie à Tournai vers le duc et la duchesse de Bourgogne, pour ravoir les clefs des portes de la ville, qui estoient hors de le main de le loy, dont ils obtinrent lettres du duc. — Le rewart a XLIII l. de gages et III l., pour délivrer as vallés les clefs des portes.

(2) En 1447, la ville de Tournai envoie demander aux échevins de Lille que on volsist bailler et monstrer aux maistres machons de Tournay *ung certain rolle*, faisant mencion de certaine machonnerie, que on vouloit faire faire en ladite ville de Tournay, et qui lors se devoit mettre à piet en icelle ville de Tournay.

(3) Il devint Me maçon de la ville.

(4) On mentionne LVI caprons, à III s. pièce, destinés aux crestiaulx de cette tour.

Les maçons Mahieu de Lixtes, Vinchant Mariage, Willaume Pinchon sont aussi mentionnés.

Le messager de la ville dut même se rendre à Tournay, pour savoir se on poroit recouvrer des machons, pour ouvrer à *l'avant-pis* de le porte Royaulx, pour ce que en le ville de Lille, tant pour les ouvrages du castiel, comme aultrement, avoit pau d'ouvriers, ouvrans audit *avant-pis*. Ouquel lieu de Tournay ledit messagier ne trouva aucuns desdits machons.

JEHAN DAVENNES, Me machon.

En 1399, il fait maulles (1) pour appareillier pierre de gries pour le porte de Five.

JEHAN SCEUTRE, HENRY BELLART.

L'année suivante, Jehan Sceutre, machon sermenté de la ville, appareille pierres pour cette porte, et gagne IX s. par jour.

Il achète à Avesnes le secque VII pierres, de francque pierre, pour y faire VII *gargoulles*, taillées par Henry Bellart, qui gagne aussi IX s. par jour.

Il est bon d'observer que *les exemples de ces gargoulles avoient esté pointes par Pietrekin le pointre*.

Quant au serrurier Gilles Des Godaux, il demande LXVII s. VIII d. pour les XXVII agrappes, pesant LVIII l., dont on a agrappet le derrain corbeaux (2) *du bachicol* de cette porte.

En 1401, XLVIII s. sont accordés à Me Jehan Sceutre et à ses compaignons machons, pour leur vin al asseir le première pierre (3) et aussi le closoir du pavement autour de le fontaine au cambge.

A celui qui, durant sept nuits, veilla auprès de cette fontaine, adfin que on n'y feist aucun inconvénient, on donna XIIII s.

L'année suivante, Sceutre obtint X s. par jour, pour façonner la pierre, dont on a intencion de faire le fleur de lys del attre saint

(1) En 1395, Mikiel de Gand fait payer III s. II aissielles (planches) de *linselin*, pour faire maulles. — Quando latomi vident pulchram fabricam, diligentem respiciunt eam et cogitant facere consimilem; ita est de pictoribus, quando vident pulchram imaginem, depingunt in tabulis suis, ut possint consimilem facere : et clerici flores auctorum colligunt, ut in eis proficiant. (Ms., no 217, XIVe siècle, Bibl. de Valenciennes, fol. CCV ve.)

(2) En 1472, on mentionne les corbeaux portans vaussoirs, sur lesquels la vaussure est tournée; ceux faisans retour et saillie en laisne envers le cauchie. Ils coûtent II s. III d. le pied; corbeaux pour listeaux, à III s.

(3) En 1418, le magistrat fait mettre deux nouveaulx moutons de France, val. LXXIIII s. VIII d., sur la première pierre assize à le machonnerie de le porte Saint-Pierre, qui est de droit des ouvriers. — En 1495, Mess. rewart et maieur donnent ung escu de XLVIII s., en courtoisie, aux Mes machons à asseir la première pierre de la fondacion de la cappelle Nostre-Dame de la Treille, à Saint-Pierre.

Estienene. (En 1586, les échevins avoient fait remettre XII l. au curé de cette paroisse, pour et en ayde du doremenl et painture de le taule du grand autel.)

Ses aides furent Gillart Miva (1) et Jacot Bloquiel.

Pour cette fleur de lys gigantesque (armes de la ville), il fallut une pierre de XI piez de lonc, II piez et demi de let, XIII paumes de hault, payée XII l. au gressier de Tournai, Willaume Boistiel.

Disons aussi que Gilles Des Godaux, febvre, livra XVIII cuignez, employez autour et desoubz ledite fleur de lys.

En 1402, Hanekin Desmaisières, Jehennin Dassimont, Pierart Crespin, Thouin Crespin (2) et Hennequin Le Moine taillent *noiaux* de blanque pierre (3), à raison de XXXII s. le cent.

Jehennin Dassimont en taille VIII XX XVII ; Hanekin Desmaisières II c. et ung quartron.

Ils taillent aussi un grand nombre de *cherches* de blanque pierre, à raison de XXXII s. le cent.

En 1405, Miquiel Maille, Pierart Le Gay, Hennequin de Le Ruyelle, Hanequin Le Wincle taillent pierres de *maulure* pour la noble tour, et Hanequin Desmaisières taille *cappes* de briques pour les crestiaux.

La première pierre de cette tour avait été posée l'année précédente ; car l'argentier nous dit qu'un noble de LXXII s. fut donné en courtoisie aux machons et ouvriers de le noble tour, quant le première pierre y fut assise, et que III l. IX s. furent alloués pour despens de bouche fais par eschevins, pluiseurs du conseil et autres gens de honneur, qui alèrent al asseir le première pierre et fondacion de le tour, ordonnée derrière l'ospital Saint-Sauveur.

Il nous dit aussi qu'on amena wazons (gazons) pour renduwer à II leez à ledite tour.

Très-longtemps après (1435), ces travaux furent soumis à l'examen de l'habile Me Robert Wilocque (4), de Jehan Le Roy et de Jehan Banderoche, qui reçurent LX s. pour avoir baillié par escript leur advis et conseil.

(1) En 1425, Gillard Miva et ses aides taillent IIIIXX et V piés (à V s. le piet) d'*encaulement*, pour paracomplir les allerons de machonnerie de le porte de Courtray. Les douze corbeaux faisant l'amortissement de deux maisières de la maison du guet de cette porte, furent fournis par le tailleur de grès Jehan del Aubiel, à raison de VI s. pièce. Il tailla aussi *esquinchons* et *bieqs d'archières* (à III s. pièce) pour les allerons du pont.

(2) Sans doute le même que Thomiart Crespin qui, en 1422, *pourjettoit un nouveau pont*.

(3) Parpains à VII l. XS. le cent. — On compte III quins pour II parpains.— Pendans à XXIIII s. le cent.

(4) Voy. *Nos Artistes*, p. 82, note 4.

Wilocque fut aussi consulté pour la construction du nouveau boulevard de la porte Saint-Sauveur.

JEHAN MIVA, HENRY BELLART, GILLES PAVELZ, PAULZ.

En 1409, Jehan Miva, Me machon de la ville, qui venait de recevoir VI l. pour avoir cote et estre vestu pour le honneur d'icelle ville de Lille, et pour démonstrer qu'il est officier d'icelle, obtient X s. par jour (1), alors qu'il *grave* pluiseurs pierres, qui font couverture sur le machonnerie du *dorlot*.

Deux ans après (1411), Hanekin Neue taille et pourgette pluiseurs briques, employées à faire archières aux murs de la porte des Malades, à la barbaquenne de laquelle on venait d'établir une roe.

En 1416, ce n'est que moyennant XVIII l. IX s. VI d., que Henry Bellart consent à taillier de blanque pierre *l'ymage d'une maison, le molure des crestiaulx* (2), *chambrandes, cvestes, le revestissement des pignons de capes franchoizes et de florons*.

En 1421, Miva fait les patrons (3) des crestiaux, des archières et des canonnières d'un nouveau pan de mur entre les portes des Malades et de Saint-Sauveur.

Ce fut Freminet Desgreaulx qui livra pour les canonnières de ce mur XVI grandes pierres, nommées doubles voussoirs, *tailliés à croes, à demy rond et embrasure par dedens le ville*, à raison de VI s. pièce.

Les bieqs et escouchons, à III s. pièce, servant aux archières, sont aussi mentionnés.

En 1424, Miva, ainsi que les maçons Nicaise Le Cras (4), Henryet

(1) XVIe siècle. Les maçons ont X s. par jour, depuis le 1er dimanche de mars jusqu'au derrain dimanche d'aoust; les charpentiers et couvreurs, VIII s ; les placqueurs, VI s. Depuis le derrain dimanche d'aoust jusqu'au premier dimanche de mars, les maçons ont VIII s. par jour; les charpentiers et couvreurs, VII s , et les placqueurs, V s. Tous ces ouvriers prenderont leurs heures de dormir depuis le jour de Sainte-Croix, en may, jusques à Nostre-Dame, my-aoust. Pendant ce temps ils ne peuvent aller travailler pour d'autres, mais ils doivent se reposer. — Suivant un prédicateur du XVIe siècle (Ms. no 222 de la bibl de Valenciennes), yl y at trois manières de chiefs ou de teste : c'est assavoir la teste de terre, la teste de char et la teste d'or. La première teste est bonne ; la seconde est meilleure ; la tierche est très-bonne. La teste de terre est quant aulcun n'a sinon soing de la terre, comme les marchans, carpentiers, gensdarmes, lesquels œuvrent, affin de gaignier et n'ont sollicitude d'aultre chose. (Fol. 145 ro et vo.)

(2) Parpains à IX l. le cent, pour faire *rebas* aux crestiaulx.

(3) A Jehan Rolant, escrignier, pour avoir livré et joint ensamble aucunes foelles de Danemarche, pour faire patrons et fourmes à taillier *les rebas* de la port du Moliniel, III s.

(4) Il gagne XII s. par jour, tandis que Miva n'en gagne que X.

Obert (1), Pierre Leghet et Henin Courant, mettent aucuns corbiaux en le halle d'eschevins.

L'année précédente, Gilles Pavelz (2), machon et marchant de pierres, à Bruxelles (3), avait reçu VII C XX l., prix de celles qu'il avoit livrées pour le devanture de le halle d'eschevins.

Pour pourtraire cette devanture et son fenestrage (4), il fallut une pel de parchemin de III s.; tandis que les deux foelles de pappier de grand fourme, dont on fit les molles et les patrons, coûtèrent XII d.

Quant *aux deux grandes muiettes, qui servirent à moulier ces pierres,* elles furent payées XII s.

L'argentier nous apprend aussi qu'on faisait usage de *blanque poit,* à XVI d. la livre, *pour coler les pierres, ou faire chisment.*

Nous voyons ailleurs (1424) que Pavelz, qui avait aussi fourni du savelon de Brouxelles, livra l'ouvrage nécessaire à cette devanture et enseigna les machons à l'asseoir et à la machonner.

En 1426, c'est encore Pavelz qui vend quatre grandes pierres d'Escaussines (5), chascune de VIII piés de long et de III piés et demy de large, pour faire ung burgh (6), à le fontaine des poissonniers, aux quatre angles duquel des Godaux fixa quatre agrappes, et quatre autres pour les kaynes, ainsi que XIII cuignés de fier servans à tenir toutes les pierres.

A un autre Bruxellois (Pietre Hannyhs), on confia de taillier au fier et au maillet, avec ses aides, les hottes des agrappes aux pierres de cette fontaine, aussi bien que les fourmes à enclaver les fiers qui porteront les molettes à saquier l'eauwe.

Pavelz avait su mériter l'estime des échevins de Lille, puisque cette même année, ils l'appelaient pour donner son conseil et advis sur

(1) En 1432, Henry Obert répare le pavement de la chambre des échevins, et gagne VIII s. par jour.

(2) Sans doute le même que Gilles Pauwelz, cité par M. le comte de Laborde, dans ses *Ducs de Bourgogne*, t. Ier, p. CXV, introd. — 1425. Le magistrat de Lille fait présenter VIII los de vin à Jacques Pavelz, doyen des navieurs de Gand, qui etoit venu faire visitacion de la deffaulte advenue ou wal de Quesnoit, qui estoit à réparer à la charge des marchans.

(3) En 1432, on fait présenter III los de vin aux maistres machons de Brouxelles, venus pour cause d'aucuns cherquemenages. (Mesurages. Voy. Roquefort.)

(4) En 1440, on dit qu'un tailleur de grès a tailliet de son mestier *une coulombe et les croiselins avoecq ung double corbeil,* pour une fenestre.

(5) Voy. *Notre Artillerie de la ville de Lille*, p. 25.

(6) 1515. Burgs servant à puch, de pierres du lieu d'Escauchine, à XXXI l. — En 1411, Gilles des Godeaux livre, pour un puits, ung cherele de fier pes. XLIX l., de une palme de let, à VI costes et à III plates carnières.

certains ouvrages de machonnerie, que avoit intencion de faire icelle ville, tant à le halle d'eschevins comme au biecqueriel.

Dans cette circonstance, III escus d'or, val. IX l. XII s., lui sont allonés en courtoisie.

L'architecte bruxellois était aussi un habile ymagier, car nous voyons que XXXVI l. sont données, en 1452, à maistre Gilles Pavis, *tailleur de francque pierre, pour ung ymage de le représentacion de Nostre-Dame, pour estre mise en une place et tabernacle, estant au pan devant le halle d'eschevins; lequel ymage est de francque pierre.*

Au peintre Jehan Lenfant (1), *qui avoit point et doré de fin or cette image, et placé sur le compaigne et dossière les armes et hachement du duc et du châtelain de Lille,* on remettait LX l.

Ces œuvres d'art nous rappellent cette question d'un moraliste du XIVe siècle : *Nonne quod una cama parva est graciosa, si ibi pingantur pulchre ymagines et pulchre figure decorent ipsum?*

FREMIN DES GREAUX.

1452. Me Fremin des Greaux, machon sermenté de la ville, pour soigne et visite les machons al ouvrage de le sotte rue et à assir une ymage de Nostre-Dame au fenestrage de le halle.

En 1452, il surveille les maçons Cornille du Quesnoit, Ernoul Tassart et Jaquemart Descamps, qui font sur le *dodesne* de le ville, entre le porte de Five et le porte Saint-Salveur, et aussi emprès yceelles, quatre celiers de XVIII piés de parfont, en yceulx eslegner juées (2), pans de machonnerie, rayères et rondes ouvertures de griès; en chascun celier deux huisseries, et ledict œuvre tourner à ronde vausse.

Il compasse aussi III nouvelles canonnières au celier desoubz le tour des clers, et en établit quatre par bas dans deux maisonchelles (3) de la porte Saint-Pierre. A chacune de ces canonnières il fait une rayère.

Le document suivant, que nous empruntons à l'année 1479, pourra nous faire connaître quels étaient les *dodasnes* du XVe siècle, et leur importance.

On y parle de la fachon et édification d'une haulte et puissante *dodesne* de terre, estant entre les portes des Malades et Saint-Sauveur, au dehors des murs, entre deux fossez. Laquelle *dodesne* est faite de vers wasons, par dehors œuvre, et de verde rame couchié par litz, entre ledict wasonnaige, affin de tenir et lyer les terres ensemble. Où sont compostés (sic) pluiseurs canonnières, tant bas que hault, comme aussi au

(1) En 1452, Jehan Boinenfant, pointre, est jugié en XX l. de ban enfraint, pour avoir tenu, en fait de mellée, une daghe nue. Pour le droit de la ville, VI l. XIII s. III d.

(2) Les juées des macques des ponts portant vaussoirs.

(3) Les maisonchelles du guet.

renlargissement et approfondissement du second fossé, estant entre ladite *dodesne*, du lez vers les champs; et, en la fachon d'un gros et fort *monnet* de bricque, estant au milieu de ladite *dodesne*, boutant hors sur ledict second fossé, pour garder et deffendre les approches et entrées d'icellui fossé, avecq ung pont de pierre et bricque, venant des juées du bollewercq de la porte des Malades, pour entrer sur ladite *dodesné*.

Le comptable va nous dire qu'il a payé VII^XXI^ L. XIII s., aux maçons Jehan Willocque, Anthoine de Hellin et Jaquemart Wanniel et leurs aydes pour avoir fait une tour à manière de *monnet* (1), assiz ou fossé et le *dodesne*, entre les portes des Malades et Saint-Sauveur, contenant, parmi le fondacion, XX piés de hault ou environ, XXIX piés de long et XXIIII piés de let, *vaussée à double vaussure*, et en ce fait une queminée et une allée servant à ledite tour, voussée, comme il appiert, avec une canonnière au-dessus et autres ouvrages.

GRARD LE DRUT, PIERRE MAUWÉE, BIETREMIEU RENIER.

En 1452, Grard Le Drut, M^e^ machon sermenté de la ville (2), travaille avec Franchois de Perenchies à la porte de la Barre.

L'année suivante, il reçoit VI L., *pour avoir baillié et monstré par pourtraiture*, d'après l'avis de plusieurs autres maçons, la place au dehors de la porte Saint-Salveur, laquelle, en 1383, avoit été couverte *de omple tieulle de coulleur* et nocquié (garnie de gouttières) tout autour, et y fait *ung jettement* de la fondacion d'un bollevercq, dont il établit, en 1455, les cambres, montées, rayères et kanonnières, ayant sous ses ordres les maçons Jehan Carbonnel, Jehan Le Thery, etc.

Cette même année, il fait *deux jettes et pourtraictures*, à intencion de parfaire la noble tour (3) et assied une grande pierre au bollewercq, *faisant hurt* à la porte d'icellui.

Puis, il se rend successivement à Tournay, Anthoing, Béthune, pour y acheter des pierres et y louer des tailleurs de grès et autres ouvriers.

Aux tailleurs de grès, il fournit molles, *atocques* et beniaulx.

En 1460, il refait une partie de clerevoye de pierre, estant sur les murailles devant le halle.

Quant à Jehan de Landas, Philippe de Dours et Pierre Lestenenon, ils obtiennent XXXVI L., pour avoir taillé six *toursemens* pour le bolwercq,

(1) Voy. *Nos Artistes*, p. 152.

(2) 1457. On refuse d'allouer une dépense, réclamée par Grard Le Drut, maçon, parce qu'un M^e^ machon ne doibt estre marchant de pierres, et on ajoute : que d'icy en avant le maistre des ouvrages se déporte d'estre marchant de pierres.

(3) En 1455, Me Jehan Pinchon, jadis M^e^ machon du duc de Bourgogne, à Hesdin (voy. *Nos Artistes*, p. 82), s'intitule M^e^ machon de ce prince et conducteur des ouvrages de Ms., en son hostel de Rihout, à Lille.

chascun contenant chincq pierres, l'une taillée à cul de lampe, et troix autres en rons courbiaux et le ve *taillée en mantiel.*

Pour une des cheminées si monumentales de ce boulevard, Jaquemart Daucy avait taillié IIcXLVII piés de *parpignaulx* (à XV d. le piet), en ce comprins *basse sur basse, la met de la queminée en pans et le couronne.*

Daucy avait aussi taillé XIIII piés de liste (1), à II s. III d. le piet, servant autour *du hachement des armes du duc de Bourgogne,* estans au deseure de le porte du bolwereq (2).

En 1421, on parle (à Valenciennes) *des retenues de corbiaulx de piere et de arques sur les heminées.*

Le tailleur d'images Bietremieu Renier obtint XXIIII l., pour le pierre de l'armoyrie; XXXIII l., pour les XI pillers du bolwereq; XII l. XVI s., pour le voiture desdittes pierres, et, enfin, VI l., *pour le taille de ung saint Jorge et ung saint Nicolay,* employé audict bolwereq (3).

Me Mahieu de Layens (4).

Le 13 avril 1482, le magistrat fait présenter trois lots de vin à maistre Mahieu de Layens, maistre machon de la ville de Louvain, pour honneur de ce que ledict jour, à la requeste et prière d'eschevins, *il avoit fait et composé une devise pour faire ung bollewereq à le porte du Moliniel.*

Durant son séjour à Lille, qu'il quitta le 16, de Layens *fist une aultre devise, qu'il mist en platte fourme, de la fachon de ung bollewereq de pierres et de bricques,* ce qui lui valut une nouvelle courtoisie de III escus, val. VII l. III s. (5).

Toutefois, les échevins ayant entendu vanter les canonnières du bollewereq de Béthune, y envoyèrent Wallerand Le Prévost, mayeur, et

(1) En 1531, Pierre Mauwée, tailleur d'images, fournit XII piés de liste de cheminée, à II s. le piet, pour une hobette.

(2) En 1455, on parle d'ung bollwereq, dont on *bachicole* les deux pans de devant, en toursant sur chascune arreste *une fiole.*

(3) En 1516, le tailleur d'images Nicaise obtenait XXIIII l., *pour avoir fait deux lyons, pour mettre et assir sur les deux piguons de le carpenterie de le ville.* Cette même année, Guillaume le Cat, fèvre, fournissait pour la traille de la custode de Nostre-Dame, à la porte de Courtrai, dont l'escrignier Estienne de Hallewin venait de faire *le revers,* quatre gons et ung bariet de trois piez de long, à tenir ladite ymaige, le tout pesant X l., à raison de XIII d. la livre.

(4) Au sujet de ce célèbre architecte, consult. M. le comte de Laborde, ouv. cit., t. Ier, p. CXV, note 1re.

(5) En 1490, le peintre Huchon de Crespin *avoit point sur ploncq* (au bollewereq extérieur de la porte Saint-Pierre) *deux fusis avecq ung personnaige et autres choses,* et Pasquier le Cat, fèvre, demandait III s., pour avoir fourni XVI hanés à patte, pour atecquier ces deux fusis en ploncq.

Me Grard Le Drut (1), eschevin, pour veoir la fourme et fachon de ces canonnières.

ANTHOINE HELLIN, JAN MIDY.

En 1510, l'argentier porte en dépense les XXIIII s. accordés à Anthoine Hellin, maistre machon de la ville, qui avoit esté ocuppé *à pourtraire en pappier le fourme et fachon du bollewercq et ouvraiges, à le porte de Fives;* au tailleur de grès, Jan de Lerue, à Jan Leroy, maistre des ouvraiges, et à Jan Tournant, commis aux ouvraiges, pour eulx récréer ensamble.

Il n'a garde d'oublier les III s., alloués au peintre, *qui avoit doublé et collé pluiseurs feulles de pappier de grant volume, en double, pour faire molles pour les ouvraiges de cette porte.*

Deux ans auparavant, on avait présenté III los de vin à Jan Midy, Me des ouvraiges du pays d'Artois, envoyé par les échevins de Valenciennes et de Saint-Omer, pour visiter les bollewercqs de Lille. On décida aussi, en 1510, qu'on ne feroit aucunes fyolles au bollewercq de la porte de Five.

WISTASSE ET GUILLAUME.

En 1512, V los de vin de Rin sont présentés à Wistasse et Guillaume, maistres des ouvraiges de la ville de Mallines, qui estoient venus visiter les bollewercqs de Lille et ès villes voisines, pour ouvrer en laditte ville de Mallines (2).

JAN DE GAND, PASQUIER DE GAND, JAN RICHART.

En 1520, Jan de Gand, pointre, reçoit VIII s., *pour avoir fait ung patron, pour faire les arceaux de la nouvelle tour;* alors que XVI l. sont alloués à Pasquier de Gand, *tailleur de blancque pierre, qui avoit taillé pour la petitê boucherie une grande custode, servant à mettre une istoire, ou ymage avec les cuppes franchoises* (3).

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

(1) Le même, sans aucun doute, que le maître des œuvres, mentionné plus haut.

(2) En 1520, les Mes machons et le tailleur de grès de la ville de Douay, envoyés à Lille par le magistrat douaisien, pour baillier leur advis à compasser les canonnières de la nouvelle tour, reçoivent chacun deux Philipus, ce qui, y compris leurs dépens de bouche durant deux jours, coûte XIII l. XVI s.

(3) En 1562, *sept cappes franchoises,* pour le maladrie du Pont à Marque, sont payées XLII s.; à XIIII s. pièce, en 1571. — 1539. Que tous les parpoins averont pour leur gauge deux pietz de long, dix pauchs de large et neuf pauchs d'espez, et ceulx en dessoubz seront réputez pour coings, dont les trois feront deux parpoins, et deux karraulx pour ung parpoinct et demy, à l'avenant. Les cappés (cappes, parpoinctz, blancqz cailleaulx, moillonnaiges, crous, sabelon de cauchie, sabelon gras), deux pietz de long, XIIII panchs de large et neuf pauchs d'espez, desquelles cappes les deux feront trois parpoinctz.

VENTES PUBLIQUES

DE TABLEAUX ET OBJETS D'ART.

Il y a bien longtemps que M. Robert Dumesnil nous promet le catalogue des estampes de l'École de Fontainebleau, et nous l'attendons encore. Les matériaux sont prêts, dit-on ; il ne reste plus qu'à donner un dernier coup d'œil au manuscrit, peut-être à coordonner les différentes parties, et c'est un travail des plus difficiles que je connaisse; mais, facile ou difficile, le travail n'est pas fait, et pour ma part je le regrette vivement.

En recevant, il y a peu de jours, le « Catalogue d'une collection d'estampes, d'après les maîtres de l'École de Fontainebleau, provenant du « cabinet de M. R. D. », j'ai cru que l'ouvrage tant promis suivrait la vente. C'est ordinairement comme cela que M. R. Dumesnil procédait. Mais il paraît que, cette fois-ci, il en sera autrement. Le catalogue des estampes gravées par les maîtres de l'École de Fontainebleau, ou d'après eux, reste donc à faire. C'est un beau sujet de recherches pour ceux qui ont quelques loisirs. Comme renseignements, je leur signalerai aujourd'hui quelques prix de la vente de M. R. D.

Les Deux femmes romaines (B. 1), par *le Primatice,* seule pièce gravée par cet artiste, a été vendue 54 francs. Il y avait une assez grande quantité d'estampes de *Léon Daven*, mais toutes se sont vendues à des prix très-faibles; beaucoup cependant sont d'après le Primatice. Vulcain et ses Cyclopes forgeant des flèches pour l'Amour (B. 56), a été vendu 21 francs, et c'est le plus cher de tous. Ah ! si Léon Daven, au lieu de représenter des déesses de l'Olympe, avait représenté des déesses de son temps, ses estampes se vendraient bien plus cher. *Fantuzzi* a été plus heureux; les estampes de ce maître, en général, se sont assez bien vendues. Un Empereur romain écoutant un homme qui lui adresse un discours (B. 24), d'après Il Rosso, 49 francs. Montant d'ornements (B. 34), épreuve qui avait appartenu à *Pierre Courtois*, le fameux émailleur de Limoges, a été vendu 76 francs. Une coupe décorée de raisins et soutenue par des Nymphes, 37 francs. De *René Boyvin,* la Vierge et l'Enfant Jésus, d'après Il Rosso, 35 francs. L'Histoire de Jason et de la conquête de la Toison d'or, suite complète de vingt-six estampes, épreuves de premier état, 131 francs. Mais ce sont surtout les costumes et les ornements qui sont vivement recherchés. Diverses coiffures d'hommes et de femmes,

d'après Il Rosso, pour des ballets; suite de douze figures, mais il en manque une (79 des figures d'homme), a été vendue 79 francs. Les Parques, d'après Il Rosso, 69 francs. Enfin, une suite complète de neuf dessins d'aiguières, coupes, salières, etc., 191 francs. Une estampe, du même René Boyvin, les Amours de Jupiter et de Léda, d'après Michel-Ange, a été retirée par ordre. Ceux qui se sont montrés si délicats laissent passer chaque jour sans contestations l'*Escarpolette*, et bien d'autres pièces du XVIIIe siècle. Il y avait aussi quelques livres d'art. Le Peintre-Graveur, de Bartsch, a été payé 200 francs. Quelques jours auparavant, j'avais acheté l'exemplaire de M. Simon au prix de 260 francs; c'est un livre que l'on ne refera pas de sitôt et qui gagnera quand il sera totalement épuisé. Le Peintre-Graveur, de M. Robert Dumesnil, 8 vol. in-8°, a été vendu 77 francs. On peut encore dire de ce livre-là, ce que je viens de dire de l'ouvrage de Bartsch.

— Une autre petite vente, celle du cabinet de M. le baron de P***, faite dans de mauvaises conditions, n'a presque rien produit. Il y avait cependant quelques pièces intéressantes, parmi lesquelles des pièces historiques, autrefois très-recherchées et qui se vendaient fort cher, mais qui aujourd'hui paraissent un peu délaissées. Il a suffi pour cela de la disparition de trois ou quatre amateurs. Le portrait de Madame de Montespan, par Gole, belle épreuve, a été vendu 2 francs. Les portraits de Ravaillac, les scènes de la Saint-Barthélemy, à peu près le même prix. Il faut citer, comme exception, les portraits suivants : Catherine de Médicis, par *Wierix*, 14 francs; Jeanne d'Albret, par *le même*, 14 francs; Marie de Médicis, par *le même*, 32 francs; Henry III, par *le même*, 19 francs; et, enfin, Henriette de Balzac, duchesse de Verneuil, par *le même*, épreuve de 3e état, que le catalogue annonçait de 2e état, 81 francs. Dans les portraits de *Nanteuil*, je citerai le portrait de Charles II de Gonzague, duc de Mantoue, 45 francs. Ce portrait a été fait pour être mis en tête du *Factum* publié par ce prince, à propos d'un procès qu'il avait eu au Parlement de Paris, et dans lequel on trouve d'autres pièces gravées par Nanteuil, décrites dans M. Robert Dumesnil, sous les n°s 10 à 17. Ce Factum est excessivement rare, je ne l'ai encore vu qu'une fois. M. Robert Dumesnil ne le connaissait pas, et il fait deux pièces séparées du Factum et de l'arrêt, qui ne sont qu'une seule et même chose.

Le beau portrait de Henri IV, par *Goltzius*, avec l'adresse d'*Harman Adolfs*, 45 francs. Le portrait du même roi, par *Hondius*, 40 francs. Celui de Charles de Lorraine, par *Thomas de Leu*, 20 francs. On voit que ces prix sont très-éloignés de ceux que l'on trouvait pour les mêmes estampes il y a moins de trois ans. Cependant je n'ai cité que les plus beaux.

— M. Aubert de Trucy était un amateur sincère, et c'est beaucoup de

nos jours ; en 1845 et 1846, on fit deux ventes des principaux tableaux de son cabinet ; ces ventes furent alors très-remarquées. Comme il arrive souvent aux amateurs qui vendent leur collection, M. de Trucy se reprit d'une belle passion pour les tableaux ; et on vendait hier, après son décès, les tableaux qu'il avait achetés de nouveau. Sa nouvelle collection ne valait pas l'ancienne ; cependant il y avait quelques bons tableaux. Deux *Backhuysen*, Avant la tempête et Après la tempête, jolis tableaux qui provenaient de la galerie de Cassel, ont été vendus 2,000 francs. M. de Trucy les avait payés 6,000 francs en vente publique. La Nymphe de la fontaine, par *Lucas Cranach*, 271 francs. Un portrait de religieuse, par *Jean de Mabuse*, 300 francs. L'Oiseau envolé, par *François Mieris*, 220 francs. Ce tableau, d'une grande finesse d'éxécution et d'une jolie couleur, provenait de la collection du prince Eugène. Le Départ pour la promenade, par *G. Terburg*, 1,200 francs. Le portrait d'une musicienne, par *Greuze*, 790 francs. Le Mariage de sainte Catherine, par *Alexandre Tiarini*, 285 francs ; il provenait de la vente du cardinal Fesch. Le Divertissement champêtre, par *Nicolas Lancret*, 350 francs. Le Guitariste, par *le même*, 205 francs. Il y avait enfin une centaine de petits tableaux sans grande valeur et qui peuvent à peine compter. La vente a produit 12,600 francs.

— Ce sont toujours les objets d'art, de curiosité et d'ameublement qui sont reçus à l'hôtel Dronot avec le plus de faveur. Dans la vente d'une *jolie réunion* de ces objets, on a remarqué les articles suivants : Dans l'horlogerie, il y avait une grosse montre de voiture, en argent, ornée de personnages en repoussé, du plus grand style, XVIIe siècle ; elle a été vendue 500 francs. Elle provenait de la collection Jacquinot-Godard. Une horloge de forme carrée, mouvement à jour très-curieux, à deux faces en argent très-finement gravées ; travail du XVIIe siècle, 510 francs. Une pendule en noyer sculpté, avec socle pareil, le cadran en cuivre et argent repoussé à figures, et enrichi de peintures, XVIIe siècle, 400 francs. Dans l'orfévrerie, un grand vidrecome, en argent repoussé et doré, à nœuds imitant des marguerites, l'anse formée d'une jolie cariatide d'enfant ; le bouton du couvercle est orné d'un chevalier armé de toutes pièces, 665 francs. Il avait fait partie de la collection Humann. Un autre vidrecome, en argent repoussé, à mascarons et ornements divers, 401 francs. Un beau jeu de dés, en cuivre gravé et doré, époque de Louis XIV, très-rare, 340 francs. Dans les meubles et bronzes meublants, un grand lit de parade, en bois sculpté et doré, avec son baldaquin et deux galeries de croisées de même travail, époque Louis XVI, 1,520 francs. Grand cabinet en ébène gravé, les deux portes sont enrichies de médaillons sculptés en bas-relief, les pieds en colonne torse d'ébène massif, XVIIe siècle, 1,245 francs. Un meu-

ble de salon, un canapé, huit fauteuils et six chaises, en bois doré, recouvert en tapisserie, époque de Louis XIV, 900 francs, moitié moins cher qu'un meuble moderne en acajou.

Un bureau ministre, à casier, en marqueterie de bois, époque Louis XVI, 700 francs. Très-grand vase, de forme ovale, en bronze, style Louis XVI, composé par Liénard, à panse droite, ornée de bas-reliefs moulés sur des terres cuites originales de Clodion, avec anses à figures de sirènes portant un enfant, modelées par Sauvageot, le tout très-finement ciselé par Victor Paillard, 1,800 francs. Ce vase a 1m,40 de hauteur. Une paire de grandes torchères en bronze doré; elles se composent de figures d'enfants grandeur naturelle, portant des bouquets à dix-sept lumières chacun, et reposant sur des socles en bronze ciselé et doré, style Louis XIV, 3,100 francs. Jolie pendule en bronze doré au mat, style Louis XVI, 490 francs. Grande pendule, style Louis XVI, en bronze doré et marbre blanc; bacchante debout et jeux d'enfants, 715 francs. Grande pendule style Louis XVI, en bronze doré, à deux figures d'amours, 555 francs. Petit lustre en bronze doré, à six lumières, modèle de Boule, 901 francs. Lustre à trente lumières, style Louis XIV, en bronze doré au mercure, 305 francs. Lustre à vingt-quatre lumières, en bronze doré, or moulu, 206 francs.

Dans les marbres, un groupe en marbre blanc, sculpté par Elshoect, signé et daté 1846, représentant une femme esclave, de grandeur naturelle, à demi couchée, 570 francs. Un groupe, en marbre blanc, de quatre enfants, 300 francs.—Dans les étoffes, 43 mètres velours de soie ciselé de Lyon, fond blanc et cramoisi, style de Louis XIV, 900 francs. Enfin, huit tapisseries, faites d'après des cartons de Rubens, et pour les bordures, d'après les dessins de Van Kessel, représentant :

La première, *l'Astronomie*, vendue 440 francs.

La seconde, *la Géographie*, 300 francs.

La troisième, *la Guerre*, 500 francs.

La quatrième, *la Lecture et l'Écriture*, 560 francs.

La cinquième, *l'Arithmétique*, 500 francs.

La sixième, *la Rhétorique*, 620 francs.

La septième, *la Philosophie*, 510 francs.

La huitième, *la Musique*, 600 francs.

Je copie maintenant le catalogue : « Toutes ces tapisseries, aussi « remarquables par la richesse des sujets et des bordures que par la « beauté du dessin et la puissance du coloris, peuvent être considérées « comme de véritables tableaux du grand maître qui en a peint les car- « tons. Elles proviennent de l'étranger et ornaient un palais historique. »

F.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Plafonds de l'ancienne salle de la Comédie française. — Opuscule pour l'histoire du vieux théâtre français.

⁂ Nous trouvons, dans un recueil de pièces manuscrites, provenant de l'abbaye de Saint-Victor, à Paris, une description des peintures qui ornaient le plafond de l'ancienne salle de spectacle de la Comédie française, au faubourg Saint-Germain. Cette salle existe encore, dit-on, au fond d'une cour, dans les bâtiments d'une vieille maison de la rue de l'Ancienne-Comédie, mais nous doutons fort que les premières décorations aient été conservées. La pièce suivante est donc un précieux document pour l'histoire de l'art comme pour celle de théâtre :

« Dans le plafond de la salle où l'on représente la Comédie françoise à Paris, M. Bologne a peint plusieurs figures allégoriques, qui respondent aux attributs du théâtre. La figure de la *Vérité* y est dominante et paroist au milieu de la Tragédie, de la Comédie, de la Poésie et de l'Éloquence. On voit que la *Vérité* se découvre, pour signifier que le vray se manifeste dans les caractères différens qui paroissent sur la scène. La *Tragédie* tient une espée, pour exprimer que dans ses représentations elle a pour objet des événemens sanglans. La *Comédie* tient un miroir, pour marquer que tout le monde se voit et se reconnoist dans les sujets qu'elle traite. La *Poésie* tient un livre et s'occupe à escrire, pour montrer que son talent demande une application très-assidue, et l'*Éloquence* tient un foudre, pour signifier que l'art de bien dire est une espèce de feu qui embraze des cœurs et dont la force est sans égale.

« Dans le milieu du plafond, et au-dessus de ces figures qui forment le premier groupe de ces peintures, il y a des *Enfans* qui tiennent des couronnes, pour signifier les prix qui se distribuoient autrefois dans les spectacles du théâtre.

« Le second groupe est formé par des figures de vices et de méchantes qualitez, combattues par les ouvrages du théâtre. Ces figures jettent les yeux sur le miroir que tient la Comédie, comme pour avouer que la Comédie sert beaucoup à les faire connoistre et à les rendre ridicules; la Vérité a des plumes de paon sur la teste, l'*Avarice* tient une bourse à la main et la *Luxure* a un air immodeste.

« Dans le haut du plafond, on voit la figure de la *Nuit;* elle est dans un char tiré par des hiboux; les *Heures,* qui sont les filles de la nuit aussi bien que du jour, ont tiré un rideau, pour montrer que la nuit est venue, parce qu'ordinairement on attend la nuit pour ouvrir la scène, et faire paroistre, par le secours des illuminations, les portraits du théâtre.

« Plusieurs petits Amours sont au-dessus de la corniche et représentent les génies des Grâces.

« Il y a aussy plusieurs autres Amours qui tiennent des festons pour orner l'Architecture, et dans un balcon feint on voit des musiciens qui font un concert.

« Ce tableau est dans la salle des Comédiens françois, à Paris, 1692, et cette description a été faite par M. Guillet de Saint-George, historiographe de l'Académie royale de peinture. »

⁂ Un bibliophile, M. Léopold Double, dont le cabinet renferme une collection de beaux livres, d'éditions rares, de pièces curieuses et de reliures anciennes, a fait reproduire, en fac-simile, par le procédé de M. Adam Pilinski, un opuscule très-intéressant pour l'histoire du vieux théâtre français. Cet opuscule en vers est intitulé : *La Prenostication de maistre Albert Songecreux Biscain* (sans lieu ni date, petit in-4°, goth. de 4 feuillets à deux colonnes) ; on n'en connaît qu'un seul exemplaire, dont M. Double est l'heureux possesseur. On voit sur le frontispice une gravure en bois, grossièrement exécutée, qu'on peut regarder comme le portrait de l'auteur, qui était un des principaux comédiens de la confrérie de *Mère Sotte*.

« La figure de *Sot*, gravée en bois, qui orne le frontispice de la *Prenostication*, dit le bibliophile Jacob, dans la notice qu'il a placée en tête de la reproduction de cette facétie, nous offre certainement le portrait du *Songecreux*, revêtu de sa *livrée* basochiale, le chef couvert du capuchon à longues oreilles et à sonnettes, tenant à la main sa masse ou marotte qui se termine par une tête de fou enchaperonnée et surmontée d'un bec d'oiseau, et agitant, comme insignes de sa dignité, ces *grosses cymballes de vaches* que Rabelais décrit dans la diablerie de Villon (liv. IV, chap. 15), qui fut aussi un joueur de farces et de soties. Ce portrait ressemble d'ailleurs à celui du Prince des Sots dans la gravure que Pierre Gringore avoit adoptée comme sa marque personnelle pour les ouvrages qu'il composa et publia en qualité de *Mère Sotte*, ouvrages qui ne sont peut-être que le recueil collectif des facéties débitées sur le théâtre de la Basoche et des Enfants sans-souci. On peut donc, d'après ce double portrait, supposer que le *Songecreux* n'étoit pas beau et qu'il avoit la physionomie triste et bouleversée par une continuelle grimace. »

DE QUELQUES ESTAMPES

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE MILANAISE.

L'école milanaise occupe, dans l'histoire de l'art italien, une place tout à fait à part; elle ne procède d'aucune secte voisine, et mérite, pour cette raison même, que l'on en définisse les tendances et que l'on détermine le caractère qui lui est propre. Un artiste de génie, Léonard de Vinci, réunit, pour ainsi dire, en lui seul, les plus éminentes qualités de cette école : science profonde de l'art, sentiment toujours élevé et souvent sublime, charme extrême toujours contenu dans de justes bornes, tels sont les signes particuliers auxquels on reconnaîtra tout d'abord les œuvres de Léonard de Vinci. Les preuves surabondent à l'appui de cette opinion justement répandue. Cette étude constante de la physionomie, poussée jusqu'à la recherche curieuse dans mille profils grotesques, n'indique-t-elle pas un esprit inquiet, toujours en quête du mieux? Ces livres de science que nous sommes bien peu à même d'apprécier, mais dans lesquels des hommes spéciaux (1) ont su découvrir les germes de découvertes récemment popularisées, ne témoignent-ils pas d'un savoir profond et d'une organisation merveilleuse? Ces figures de Vierges contemplant avec tendresse l'enfant Jésus n'excitent-elles pas à l'amour divin, amour que la délicatesse des expressions rend plus charmant et plus pénétrant encore? Le portrait de la *Joconde*, exposé au Musée du Louvre, les deux admirables crayons conservés à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, le portrait de *Francesco Melzi* et un *Portrait de femme que l'on croit être une étude pour la Joconde*, ne possèdent-ils pas un cachet de vérité absolue dont Léonard avait seul le secret, et qui est comme la signature authentique du génie de ce maître? Si l'on tenait à ajouter aux immenses qualités de Léonard une qualité

(1) Libri. *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, tom. III.

de plus qui nous est révélée par *l'Adoration des Mages*, du musée des Offices, à Florence, et par *la Cène* (1) de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, il n'y aurait que justice à regarder Léonard comme un des artistes qui ont su le plus habilement agencer une composition. Après avoir examiné les différents Cénacles dus aux artistes les plus éminents de l'Italie, tels que le *Cenacolo* de Raphael, au couvent de San Onofrio, à Florence, celui de Ghirlandajo, au couvent de Saint-Marc, celui de Giotto, chez un marchand de tapis de la place Santa Croce, également à Florence, celui d'André del Sarte, à San Salvi, enfin celui de Gaudenzio Ferrari, dans l'église Santa Maria della Passione, à Milan, on admire encore comme une œuvre incomparable le *Cenacolo* de Sainte-Marie-des-Grâces qui, malgré le déplorable état de dégradation où il se trouve, a conservé du moins une unité de composition que le temps et l'humidité ont été impuissants à détruire.

Bien loin derrière Léonard de Vinci, mais à un bon rang toutefois, doit prendre place Bernardino Luini, peintre milanais, dont il est difficile d'apprécier tout le mérite ailleurs qu'à Milan même (1). La galerie de Brera, outre quelques tableaux d'une charmante qualité, entre autre une *Sainte famille* (n° 345 du livret) que, hors de Milan, on n'hésiterait pas à attribuer à Léonard de Vinci, renferme de nombreuses fresques de Luini qu'une administration intelligente a placées le long des murailles à l'abri de l'humidité.

Tout en suivant pas à pas les traces de Léonard de Vinci, Bern. Luini sut donner à ses œuvres un caractère assez personnel pour qu'elles soient facilement reconnaissables. Il manque sans doute à ces peintures cette grâce exquise et indéfinissable tout à fait particulière au génie de Léonard, mais elles traduisent sous des formes plus facilement intelligibles les intentions que l'auteur a voulu exprimer. Les fresques de Luini, que l'on voit à la galerie de Brera, sont exécutées dans une gamme douce qui convient absolument à ce genre de peinture ; les figures sont fine-

(1) On voyait à Rome, pendant la semaine sainte, exposée dans le bras droit de Saint Pierre, une fort belle tapisserie exécutée anciennement d'après la *Cène*, de Léonard.

(2) Pour avoir une idée absolument complète du talent de Luini, il faut encore avoir vu les fresques qui se trouvent à Lugano.

ment indiquées et possèdent un charme véritable obtenu par des moyens d'exécution peu compliqués. Les sujets pieux n'occupent pas exclusivement le pinceau de l'artiste; Luini traça d'une façon juste et gracieuse tout à la fois la physionomie d'une femme qui semble écouter, et trois blondes jeunes filles jouant à ce que nous appelons aujourd'hui *la main chaude*. En dehors de la galerie de Brera, dans laquelle on conserve plus de vingt fresques de Luini on trouve, à Milan, un assez grand nombre d'ouvrages élégants de cet habile artiste. La décoration complète de l'église intérieure de San Maurizio Maggiore, *le Couronnement d'épines*, de la bibliothèque Ambrosienne, *le Christ au tombeau*, de l'église Santa Maria della Passione, pourraient encore donner une haute idée du talent de Luini; puis un dessin conservé au Musée de l'Ambrosienne, *la Vierge lisant*, dessin mis en regard des deux crayons de Léonard que nous avons cités plus haut, placé à côté de l'incomparable carton de Raphaël pour l'École d'Athènes, termine la série des œuvres véritablement remarquables que Luini exécuta à Milan même.

Outre la grâce et la douceur qui forment le principal mérite des fresques de Luini, il faut encore y louer la rare facilité de la pratique; ce sont de véritables peintures décoratives, destinées à être vues à une certaine distance et tracées avec cette liberté dont quelques peintures de Pompéi offrent un excellent modèle. Luini, qui termine ses tableaux d'une façon si complète, comprit que la fresque avait d'autres exigences auxquelles il sut se conformer, preuve évidente de la connaissance profonde qu'il avait de son art.

Nous ne prétendons pas nommer ici tous les peintres de l'école milanaise qui ont précédé Léonard de Vinci ou qui ont suivi les préceptes de ce maître; quelques pages ne suffiraient pas pour une pareille entreprise; ce serait d'ailleurs sortir du plan que nous nous sommes tracé. Suit-il de là que, pour mieux faire apprécier le mérite des graveurs de l'ancienne école milanaise, il ne soit pas bon d'indiquer, sommairement du moins, en quoi consiste le talent de ces artistes, et de citer quelques œuvres à l'appui de notre jugement?

Parmi les peintres qui précédèrent Léonard de Vinci, à Milan, il faut mettre au premier rang, à cause de l'impulsion réelle qu'ils donnèrent à l'art, Vincent Foppa et Ambrogio Borgognone. *Le*

Martyre de saint Sébastien, fresque de grande dimension, que l'on voit à la galerie de Brera, atteste le talent élevé de Vincent Foppa, qui passe pour le fondateur de l'école milanaise : le saint est attaché à une colonne ; un homme vêtu d'une culotte collante verte et d'une veste rouge, perce de flèches le corps élégant du martyr ; derrière le bourreau se tiennent deux autres hommes armés ; l'un a en main une épée, l'autre un arc. Le corps du saint, dessiné avec une rare fermeté, fait songer aux figures de Mantegna, — V. Foppa aurait fort bien pu connaître Mantegna qui florissait à Brescia en 1457, — mais la tête, qui exprime le calme et la résignation, révèle d'une façon concluante l'origine milanaise du peintre (1).

Ambrogio Borgognone peignit, en 1522, une *Assomption de la Vierge*, conservée aujourd'hui à la galerie de Brera, et c'est grâce à ce tableau qu'il est permis d'apprécier, à Milan, le talent de l'artiste qui fut élève, dit-on, de Vincent Foppa. Il faudrait avoir vu quelques-unes des toiles exécutées par Amb. Borgognone dans sa jeunesse pour se permettre d'adopter l'opinion des historiens qui avancent ce fait, car *l'Assomption* de la galerie de Brera, est une œuvre dans laquelle se font jour des qualités essentiellement milanaises, que nous n'avons su découvrir dans aucun des tableaux de V. Foppa. Malgré une certaine lourdeur dans le dessin, lourdeur que rachète d'ailleurs une exécution savante, les œuvres de Borgognone possèdent toujours une distinction singulière dans les figures et une habileté pratique fort remarquable.

Il serait injuste de ne pas mettre également au nombre des plus habiles prédécesseurs de Léonard de Vinci, Bernardino Zenale de Treviglio, qui peignit à Milan un fort beau tableau conservé à la galerie de Brera, et représentant *la Vierge avec l'enfant Jésus*, entourée des quatre docteurs de l'Église, au devant desquels se voient agenouillés Ludovic Sforza, duc de Milan, et la duchesse Béatrice avec leurs deux enfants. L'entente générale de la composition est d'un goût excellent, et les deux figures en adoration possèdent déjà cette grâce sévère, mais suave, que l'on retrouvera, sous des formes plus achevées encore, dans *la Belle Ferronnière*, que Léonard exécutera pour le roi de France.

(1) Il se trouve à Brescia, tant dans les églises que dans les collections publiques et particulières, un assez grand nombre d'œuvres de Vincent Foppa. On peut en voir la mention dans *le Pitture e sculture di Brescia*, 1760, in-8°.

En faisant, plus haut, une mention toute spéciale de Luini, nous avons entendu assigner à cet artiste un rang hors ligne dans la série des élèves de Léonard de Vinci; cette supériorité, pour être bien expliquée, exige que nous mentionnions aussi les principaux artistes qui sortirent de la même école et qui suivirent le même enseignement.

Cesare da Sesto est un des élèves de Léonard dont on cite le plus volontiers le nom, quoique ses tableaux soient fort rares, même en Italie. Les auteurs qui font mention des peintures de cet artiste s'accordent pour en vanter l'élégance, et pour affirmer qu'elles rappellent plus que toutes autres le charme exquis des œuvres du maître; et Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, semble regarder comme une toile hors ligne une certaine *Hérodiade* qu'il mentionne spécialement (pag. 158 de l'édit. de 1590). On peut voir, à la galerie de Brera, trois tableaux de Cesare da Sesto qui donnent raison à l'opinion généralement admise; il est bon d'ajouter toutefois que s'il existe une similitude réelle entre les œuvres de Léonard de Vinci et celles de Cesare da Sesto, celles-ci ne possèdent jamais ce charme particulier, qui assigne à Léonard de Vinci une place exceptionnelle parmi les maîtres de l'art. *La Vierge et l'enfant Jésus* (n° 184 du livret), sans présenter un caractère bien original, témoigne d'une science fort estimable, et d'un pieux désir de se conformer aux préceptes reçus à l'école de Léonard. Rosini, dans son *Histoire de la peinture italienne* (IV, 213), dit que l'œuvre capitale de Cesare da Sesto est un tableau du maître-autel de Saint-Roch, possédé par la famille Melzi, à Milan; nous n'avons pas vu cette œuvre, que Lanzi, de son côté (IV, 93-94), décrit avec un certain soin, mais nous doutons que ce soit l'originalité de l'œuvre qui motive cette attention particulière.

Malgré le témoignage de certains historiens de la peinture qui avancent que Marco d'Oggione fut un des plus habiles élèves de Léonard, nous ne craignons pas d'avouer que nous n'avons pu découvrir dans les fresques de la galerie de Brera aucune œuvre qui justifiât une semblable assertion. *Les dix Apôtres conversant entre eux, la Mort de la Vierge* et *les Noces de Cana* sont, sans contredit, des œuvres facilement composées, mais, à la place du sentiment calme et doux qui est ordinaire aux peintures mila-

naises, nous avons remarqué, dans les figures tracées par Marco d'Oggione, une expression vulgaire et peu naturelle que ne rachète pas suffisamment l'éclat de la couleur, et que n'excuse pas la recherche un peu exagérée du mouvement. On voit à la Chartreuse de Pavie une copie de la *Cène* de Léonard par Marco d'Oggione « telle qu'elle répare en quelque sorte, nous dit Lanzi, la perte de l'original. » Malgré la confiance qu'inspirent d'ordinaire les jugements de ce savant historien, il est permis de penser que la *Cène* de Léonard possédait un charme d'exécution auquel un copiste ne peut jamais atteindre, quelle que soit son habileté, et quel que soit son respect pour l'œuvre qu'il reproduit.

Les ouvrages d'André Salaino que l'on voit à Milan, tant à l'Ambrosienne où se trouve un *Saint Jean-Baptiste*, qu'à la galerie de Brera où l'on conserve trois *Saintes Familles*, tout en gardant quelque trace du génie qui les inspira, dénotent une grande sécheresse de pinceau; il est trop visible que Salaino, perpétuellement en rapport avec Léonard, s'efforçait uniquement de copier ce qu'il avait sous les yeux, et s'inquiétait trop peu de faire preuve d'originalité. Ses œuvres présentent en effet un pâle reflet des peintures du maître, mais elles ne sont pourvues ni de la même grâce exquise, ni de la même pureté admirable de dessin.

Francesco Melzi, qui reçut dans son enfance des leçons de Léonard, et qui exécuta lui-même quelques peintures, fut un protecteur éclairé des arts plutôt qu'un artiste proprement dit. L'amitié de Léonard lui valut une célébrité que ses œuvres n'auraient pu lui donner, et la postérité inscrira toujours le nom de Melzi (1) à côté de celui de Léonard. Celui-ci légua en mourant à son élève chéri tous les manuscrits qu'il avait composés, et un nombre infini de dessins. A la mort de Fr. Melzi, ce précieux dépôt fut dispersé, et, si l'on excepte les manuscrits possédés par la bibliothèque de l'Institut à Paris et par la bibliothèque Ambrosienne à Milan, et quelques volumes de dessins demeurés aujourd'hui encore dans leur état primitif, tels que ceux que la reine d'Angleterre conserve dans son palais de Windsor et celui que le Musée du Louvre acquit récemment des frères Vallardi, les

(1) Il existe à la bibliothèque Ambrosienne un admirable portrait au pastel de Franc. Melzi, par Léonard de Vinci. Nous en avons déjà parlé plus haut.

autres furent dispersés et les dessins qu'ils contenaient, disséminés; ils sont aujourd'hui entre les mains de quelques amateurs privilégiés. J.-B. Venturi dans son *Essai sur les Ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* (1797, in-4°, p. 33) raconte les fortunes diverses par lesquelles passèrent ces inestimables volumes avant de parvenir où ils sont aujourd'hui; nous renvoyons le lecteur à ce curieux ouvrage, dans lequel se trouvent consignées en outre quelques-unes des plus importantes découvertes que Léonard de Vinci avait faites, ou qu'il avait du moins pressenties (1).

Gaudenzio Ferrari n'est pas, à proprement parler, un élève de Léonard; il tint la tête de l'école milanaise à une époque où l'influence de Léonard de Vinci commençait à disparaître, influence qu'il contribua lui-même, à son insu peut-être, à diminuer singulièrement. Nous ne sommes pas à même d'indiquer, comme nous le désirerions, les côtés essentiels par lesquels cet artiste appartient à l'école de Léonard, n'ayant vu de lui qu'un seul tableau peint à cet âge où, plein de respect pour le maître, il suivait encore pas à pas la manière qu'il abandonna trop tôt. Ce tableau, qui représente *le Martyre de sainte Catherine*, se recommande par une élévation de style que, seul dans l'école milanaise, Léonard de Vinci surpassa. Quant aux œuvres exécutées par Gaudenzio Ferrari à la fin de sa vie, — et ce sont celles-là que nous avons surtout pu étudier, — elles sont d'un dessin outré, et n'ont plus le calme et la grâce de la *sainte Catherine* de la galerie de Brera. Les nombreuses fresques de G. Ferrari que l'on voit dans le même musée, la *Cène* de Santa-Maria della Passione, à Milan, semblent avoir perdu la tradition de l'élégance milanaise; composée avec facilité, avec trop de facilité peut-être, la *Cène* paraît bizarre à côté des autres peintures de l'école; on remarque parmi les saints convives une agitation exagérée, et, malgré la réputation d'excellent chrétien que constate M. Rio dans son livre récent (2), Gaudenzio Ferrari ne sut nullement montrer dans la *Cène* de Santa-Maria della Passione les sentiments de piété qui l'animaient.

(1) Il faut encore consulter, sur ces importants manuscrits, le *Cabinet de l'amateur*, par M. Eug. Piot, nos de juin et juillet 1861.

(2) *L'Art chrétien*, tom. III, pag. 255.

Dans la dédicace de son livre, *de Proportione divinâ*, Luca Paccioli dit formellement que Léonard de Vinci est l'auteur des bois qui ornent son ouvrage : « Nec vero multo post, spe animos « alente, libellum cui *de Divinâ Proportione* titulus est, Ludovico « Sphorciæ, duci Mediolanensi, nuncupavi. Tanto ardore ut « schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta. » On ne trouve nulle part, en effet, à notre connaissance du moins, le mot *scalpta* employé autrement qu'avec une signification de ciseler ou de creuser ; comment admettre cependant que Léonard de Vinci, un des plus grands artistes des temps modernes, ait perdu un temps précieux à entailler péniblement un morceau de bois pour former une lettre de l'alphabet, un cube ou un triangle? Rien n'est plus vraisemblable, au contraire, eu égard à l'organisation tout à fait exceptionnelle du maître, que Léonard ait fourni le dessin de ces gravures. Il avait su se rendre familier tous les arts et toutes les sciences : il était peintre, musicien et sculpteur, géomètre et physicien, ingénieur et chimiste ; l'amitié qu'il avait pour Paccioli (1) explique suffisamment la collaboration qu'il put apporter à ce dernier sur le point de publier la *Divinâ Proportione,* mais il est peu croyable que Léonard ait fait autre chose que les dessins de cet ouvrage. Les manuscrits connus de Léonard de Vinci, que M. Libri a analysés d'une façon fort remarquable, nous font connaître en grande partie les travaux divers de cet homme extraordinaire ; on rencontre souvent, sur les marges de ces *agenda*, des dessins qui aident à comprendre les définitions énoncées, et un examen attentif de ces manuscrits précieux amènerait peut-être à découvrir des dessins reproduits dans l'ouvrage de Paccioli. Parmi les nombreuses planches qui ornent ce volume, une seule présente un véritable intérêt au point de vue de l'art ; c'est la première, tirée isolément et représentant un profil dessiné avec cette sobriété dont les grands artistes ont seuls le secret ; cette tête est au simple trait, et, malgré cette indication sommaire, elle pos-

(1) Dans une édition d'*Euclide,* publiée par Lucas Paccioli, à Venise, en 1509, on retrouve encore une trace des relations étroites qui unissaient Lucas Paccioli à Leonard de Vinci ; en mettant au jour ce volume, il ne fait que céder, dit-il, aux instances de ses amis. « ..... Et quem maximis amicorum precibus impulsus : et inorum precipue familiarium quorum mihi carissimus Leonardus Vincius accessit ut ederem. »

sède déjà un sentiment élevé. Le peintre qui la traça était Milanais, si l'on en juge par l'expression plus douce que puissante de la physionomie, et le contour précis de cette figure dénote une main assez savante pour que le dessin puisse, sans invraisemblance, être attribué à Léonard de Vinci.

Que penser des ornements bizarres qui paraissent formés de cordes nouées entre elles, dont on veut encore attribuer la gravure à Léonard de Vinci? Les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari (Florence, Lemonnier) parlent d'une estampe sur bois qui serait aujourd'hui, selon Waagen (*Trésors d'Art*, t. I, p. 248), au British Museum et au milieu de laquelle on lirait : *Academia Leonardi Vinci*. Comment donc Vasari, qui parle de cette estampe, aurait-il omis de dire que Léonard en avait été l'auteur? Pourquoi supposer d'ailleurs que Léonard, artiste d'une imagination singulièrement féconde, se serait astreint à copier des gravures sur bois d'Albert Durer (1)? Nous n'avons pas vu l'estampe dont parle Vasari et que Waagen indique comme se trouvant à Londres, mais nous avons pu étudier deux planches qui doivent avoir été exécutées à la même époque, et qui reproduisent exactement les dessins d'Albert Durer. Sur l'une de ces gravures on lit ainsi tracés

et sur l'autre, dans un cartouche qui se trouve au centre :

Academia
Leonardi.
Vin.

Ces deux estampes sont gravées sur cuivre, et, avec une telle régularité, qu'il est absolument impossible qu'elles aient pu l'être par un peintre. C'est, à n'en pas douter, un gra-

(1) Bartsch décrit en effet (tom. VII) six planches d'ornements que l'on rencontre assez communément ; celles-ci ne sont autre chose que les enlacements dont on attribue l'invention à Léonard de Vinci. Le monogramme d'Albert Durer seul a été enlevé et remplacé par les mots : *Academia Leonardi Vinci*. Amoretti lui-même est tombé dans cette erreur ; le fac-simile qu'il donne en tête de la *Vita di Leonardo da Vinci* reproduit en effet, sans aucun changement, une estampe d'Albert Durer.

veur de profession qui les a exécutées, et un graveur italien sans doute qui calqua, sans grand effort, un dessin tracé avec une précision mathématique.

Il est cependant difficile d'admettre que Léonard de Vinci, toujours en quête de nouveaux sujets d'étude, soit resté étranger à l'art de la gravure, art récemment découvert et qui pouvait lui être d'un grand secours pour les travaux qu'il préparait sans cesse. Ne serait-ce qu'en ayant égard à l'esprit curieux de Léonard, on serait déjà en droit de supposer que ce maître fit quelques essais de gravure. Une estampe, gravée sans aucun doute par un éminent dessinateur, *Trois têtes de chevaux*, nous semble trancher la question en faveur de notre opinion. M. Passavant attribue cette planche à Andrea Verrochio (*Trésors d'Art* de Waagen, t. I, p. 247), artiste également d'un grand mérite, qui fit de nombreuses études de chevaux avant d'exécuter la fameuse statue équestre de *Bartolommeo Colleone* qui se trouve sur la place de Saint-Jean et Saint-Paul à Venise; mais, malgré cette autorité, fort grande pour les artistes d'Outre-Rhin, nous n'en demeurons pas moins convaincu que cette estampe, quand bien même elle aurait été gravée par un artiste inconnu, l'aurait été d'après un dessin de Léonard (1). Ces têtes de chevaux sont d'un style tellement élevé, qu'il nous semble que Léonard de Vinci est le seul artiste qui ait pu atteindre à une perfection aussi complète, perfection obtenue par un dessin nerveusement correct et par une intelligence de la forme tout à fait exceptionnelle. Le travail matériel du burin n'est pas en outre assez savant pour être nécessairement l'œuvre d'un graveur de profession; il n'est pas assez sommaire non plus pour être forcément l'ébauche d'un sculpteur. — Verrochio était en effet plutôt sculpteur que peintre, le contraire est vrai pour Léonard. — Ces estampes sont exécutées avec les procédés familiers à Léonard : le contour est puissamment indiqué, et les figures se dessinent avec une précision magistrale; les ombres sont formées de traits obliques qui imitent le travail de la plume et qui rappellent les nombreuses études connues de Léonard. Veut-on de plus, à l'appui de cette opinion, une preuve matérielle qui a bien aussi sa

(1) La statue de François Sforza et le carton du Palais Vieux avaient fourni à Léonard l'occasion d'étudier à fond l'anatomie du cheval, témoin les dessins qui existent encore aujourd'hui et dont personne ne songe à contester l'authenticité.

valeur? Ottley dit dans son *Histoire de la Gravure* (t. I, p. 473 en note) : « J'étais porté à croire que Léonard de Vinci pouvait avoir gravé à l'occasion, lorsque je me trouvai à même d'examiner les volumes inestimables des dessins de ce grand artiste qui font partie de la collection de Sa Majesté, et dans lesquels j'ai trouvé collées sur les pages, au milieu des études de chevaux de Léonard, deux gravures ou peut-être deux morceaux de la même gravure représentant deux têtes de chevaux, *exécutées exactement dans le goût et la manière de ses dessins.* » Comment aurait-on songé à placer dans un recueil spécialement consacré aux dessins de Léonard une gravure d'Andrea Verrochio? N'est-il pas plus raisonnable de croire que cette estampe, confondue avec les dessins de Léonard possédés par la reine d'Angleterre, dessins réunis en recueil depuis de longues années (1), n'a pas été placée là sans raison, d'autant plus qu'aucune autre planche gravée ne se trouve intercalée dans ce volume?

Nous ne saurions, à beaucoup près, être aussi affirmatif relativement à la plupart des autres estampes attribuées à Léonard de Vinci, et l'on comprendra notre réserve lorsque nous aurons avoué que, n'ayant pas encore pu examiner les estampes du British Museum, nous sommes contraint d'être très-circonspect en parlant d'œuvres que nous ne connaissons point. Cependant l'opinion d'hommes savants et éclairés nous autorise à indiquer comme étant l'œuvre du grand Léonard deux profils de femme qui se trouvent en Angleterre. L'un d'eux a été gravé en *fac-simile* en tête du *Catalogue d'un Amateur* (Wilson) en 1828; il représente une femme vue en buste et de profil, dont la face est dirigée à gauche ; elle est vêtue d'une robe décolletée, bordée de bouffants coquettement noués avec de minces lacets; une abondante chevelure, tantôt tressée, tantôt flottante, tombe sur ses épaules. Autant qu'il est possible d'après un *fac-simile* de juger l'œuvre elle-même, nous sommes fort tenté de nous ranger à

(1) Waagen dit en effet dans les *Trésors d'art*, tom. II, pag. 458, que ce volume de dessins doit être un des treize volumes légués à François Melzi par Léonard, et celui des trois qui passa ensuite dans les mains de Pompeo Léoni, sculpteur de Philippe II d'Espagne. Il avait été acheté à Vienne, en 1626, par lord Arundel, alors ambassadeur de Charles Ier à la cour de Ferdinand II; ce qu'il y a de certain, c'est que lors de l'avénement à la couronne de Georges IV, ce volume fut trouvé dans l'appartement de la reine Caroline à Kensington.

l'opinion d'Ottley qui écrivait la lettre suivante à M. Wilson, le 31 décembre 1827 (1) : « Mon cher monsieur, j'ai été bien paresseux, mais vous voyez que je ne laisse pas finir l'année sans venir confirmer ma première opinion, que la belle petite estampe représentant le buste d'une jeune femme de profil, qui se trouvait en premier lieu dans la collection de M. Masterman-Sykes et qui orne aujourd'hui votre superbe cabinet, a été gravée par Léonard de Vinci lui-même, et non d'après son dessin par quelque graveur contemporain inconnu. On y remarque une science véritable et un sentiment de la beauté exprimé par l'artiste dans la façon dont il a rendu les traits délicats de cette figure, pour ne rien dire des cheveux, etc., qui dénotent toujours la main d'un dessinateur original, et que, je crois, aucun graveur contemporain n'a possédé au même degré. Je regarderai également toujours comme très-probable que les têtes de chevaux sont aussi de la main de Léonard, et je suis très-disposé à lui attribuer aussi une planche circulaire (ou deux si je ne me trompe) qui représente des cordes enlacées et qui, par le fait, porte son nom. Quoique Léonard de Vinci n'ait jamais été jusqu'ici désigné comme graveur, cela n'est pas pour moi une objection au fait en lui-même. En vérité, eu égard à son caractère versatile, à son amour pour les nouvelles études de toute sorte, il est difficile d'admettre qu'il n'ait jamais tenté de graver. Vous savez que Vasari désigne formellement son maître Verrochio comme graveur. Excusez ces quelques lignes à la hâte de votre serviteur. W.-Y. Ottley. » Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit relativement aux enlacements et aux trois têtes de chevaux, mais nous pensons que l'avis d'Ottley, juge très-compétent et très-érudit, doit être pris en grande considération en cette occurrence.

Nous n'avons pas même un *fac-simile* sous les yeux pour juger l'autre profil indiqué comme étant l'œuvre de Léonard de Vinci, aussi devons-nous nous contenter de transcrire pour cette estampe la description que nous trouvons dans Waagen (*Trésors d'Art*, t. I, p. 247) : « ... On attribue beaucoup plus sûrement à Léonard de Vinci (Waagen vient de parler des trois têtes de chevaux qu'il est tenté d'attribuer à Verrochio) la gravure du

(1) *Catalogue d'un amateur*, 1828, p. 39. Nous traduisons la lettre.

portrait en buste d'une jeune femme, acheté par le British Museum en 1850 : elle est vue de profil, dirigée à droite, une couronne de lierre sur la tête, et les cheveux tombant négligemment; la draperie, qui laisse un sein à découvert, est retenue sur l'épaule par un nœud; le tout est entouré d'un trait très-fin. Le caractère noble et sérieux des traits porte tout à fait la marque du génie de Léonard de Vinci; la façon d'indiquer les plans, la profondeur des ombres et la partie travaillée en forme de losanges comme dans les nielles, montrant peu de pratique de la gravure, forment des preuves évidentes en faveur du maître. Quant à l'inscription sur la marge ACHA-LE-VI- les deux derniers mots sembleraient indiquer Leonardo et Vinci, mais toute la phrase se rapporte plus probablement à l'abréviation d'une devise accompagnant d'ordinaire les portraits d'Italiennes. » Loin de voir dans ces mots inachevés une devise inexplicable, il nous paraît plus rationnel de puiser dans cette inscription même une preuve de plus en faveur de l'originalité de l'estampe; en les rapprochant des abréviations analogues gravées sur les enlacements dont nous avons parlé plus haut et qu'Ottley est tenté d'attribuer à Léonard, on arrive à penser que cette figure, si elle n'est pas gravée par Léonard lui-même, ce que nous n'osons décider, est certainement sortie de son Académie, et nous croyons raisonnable de traduire ainsi ces trois commencements de mots : *Academia Leonardi Vinci.*

La tête de vieillard que Bartsch décrit dans l'œuvre d'André Mantegna (n° 25) a été, dans ces derniers temps, attribuée à Léonard de Vinci, attribution illustre qui mérite d'être discutée. L'œuvre est certainement milanaise; la physionomie accentuée du vieillard est traitée avec une exagération calculée qui semblerait indiquer la main de Léonard de Vinci, toujours désireux de poursuivre la forme jusque dans ses caractères extrêmes; pour ce motif, nous penchons à croire que cette figure aurait été dessinée par le grand artiste. En est-il de même de la gravure? La chose est plus douteuse quoique également possible. Étant donnée la précision avec laquelle cette figure est traitée, admettra-t-on que le graveur soit autre que le dessinateur lui-même? Peut-on citer un artiste assez habile pour reproduire l'œuvre d'autrui avec une précision aussi savante? La façon dont les tailles sont disposées, accuse une constante préoccupation du

contour; elle dénote bien moins un graveur de profession qu'un peintre se souciant peu de la taille savamment menée, ou de l'effet que doit produire sa planche, mais tenant avant tout à montrer sa science de dessinateur. On en arrive ainsi à attribuer à Léonard de Vinci lui-même cette gravure qui, depuis longtemps, était classée dans l'œuvre de Mantegna.

Au premier rang parmi les anciennes gravures publiées certainement d'après des œuvres de Léonard de Vinci, il faut compter trois planches différentes qui reproduisent avec quelques changements dans les fonds le *Cenacolo* de Sainte-Marie-des-Grâces. Elles ont été toutes trois soigneusement décrites par Bartsch dans son *Peintre-Graveur* (t. XIII, p. 81-83). Un intérêt malheureusement bien restreint s'attache à ces estampes qui, exécutées par des artistes malhabiles, rendent très-imparfaitement le caractère du modèle. La majesté sans égale de cette composition subsiste, puisque le mouvement des figures a été respecté par les graveurs, mais les physionomies si diverses des apôtres entendant le Christ prononçant ces mots : *Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est*, n'ont nullement conservé l'expression juste et bien individuelle que l'on soupçonne plutôt qu'on ne la constate dans le *Cenacolo* dégradé par le temps et les restaurations comme il l'est aujourd'hui. Les anciennes copies connues de cette admirable peinture nous permettent encore de regarder cette œuvre comme une des plus étonnantes productions de l'art moderne, mais les estampes que nous indiquons ici ne pourraient suffire à la faire apprécier comme elle mérite de l'être. L'une d'elles cependant parut à Bartsch gravée dans le goût de Nicoletto de Modène, artiste dont les gravures sont généralement traitées avec une habileté de dessin qui n'apparaît guère dans celle-ci; nous en concluons que c'est à quelque élève de cet artiste et non à lui-même qu'il faut attribuer cette estampe dénuée d'originalité. Quant à l'autre planche que nous connaissons, elle présente un intérêt moindre encore : on la reconnaîtra à un chat, assis au bas de la table, qui n'a jamais existé dans l'original, et à la distribution de la chambre qui est absolument de l'invention du graveur. Le plafond est formé de compartiments carrés au milieu desquels se trouve une étoile, puis au-dessus des deux portes à droite et à gauche de la *Cène* se voient, dans des médaillons, l'Ange annon-

çant à la Vierge qu'elle sera mère de Dieu. Nous n'avons pas vu la troisième estampe que décrit Bartsch, mais, d'après l'opinion même de cet écrivain consciencieux, nous ne sommes pas fort curieux de la rencontrer. « Elle est, dit-il, gravée une seconde fois aussi mal que la précédente (il entend parler de la pièce que nous avons indiquée comme étant la seconde) et, à ce qu'il paraît, par le même. »

Vasari, qui parle du carton exécuté pour la *Vierge sur les genoux de sainte Anne*, dit formellement que Léonard de Vinci ne peignit jamais cette composition; opinion bien difficile à admettre lorsque l'on connaît l'admirable peinture du Musée du Louvre, qui nous semble, malgré l'avis de fort bons juges à la tête desquels nous plaçons M. Delécluze, n'avoir pu être exécutée que par Léonard lui-même, Ce dessin fut gravé en camaïeu peut-être bien par André Andreani, et l'estampe diffère quelque peu du tableau que nous possédons, tandis qu'elle reproduit exactement le panneau très-inférieur, quoique fort bon encore, qui se trouve à la galerie de Brera à Milan. La différence entre ces deux peintures consiste en un pan de muraille tenant la place du paysage qui forme le fond, puis en une draperie flottante qui entoure le corps de la Vierge, draperie supprimée sans doute par Léonard de Vinci. Cette estampe aurait donc été gravée d'après le carton dont parle Vasari, carton religieusement copié par l'artiste qui exécuta le tableau de Milan, mais modifié par le maître lui-même, désireux jusqu'à la fin de rendre son œuvre plus parfaite.

Une note manuscrite de Mariette, placée derrière une estampe de J. Duvet, le *Poison et le Contre-poison* (R. D. 61. — B. 44), nous apprend que cette estampe fut gravée d'après un dessin de Léonard de Vinci. Ailleurs déjà (1), nous avions pressenti qu'un artiste italien avait pu donner la composition de cette planche, et l'opinion de Mariette, venant à l'appui de notre opinion personnelle, donne une grande vraisemblance à cette supposition. Qu'y a-t-il d'ailleurs d'inopportun à prononcer ici le nom de Léonard? Le talent du dessinateur se fait jour dans la figure de l'homme nu, qui tient devant lui un bouclier, et la bizarrerie de l'artiste explique, ou tout au moins aide à faire comprendre cette composition dont le sens ne laisse pas que d'être fort compliqué.

(1) Dans notre *Histoire de la gravure en France*, pag. 60.

Une lionne et un ours attaquent sans succès un monstre fantastique sur le point d'étreindre un lion; une licorne arrivant au galop plonge sa corne dans le corps de l'animal imaginaire; à gauche, un homme assis, complétement nu, tient dans ses mains un objet rond et convexe qui paraît être un bouclier sur lequel viennent se refléter les rayons du soleil pour éclairer l'action; « Jean Duvet aurait voulu désigner, nous dit Bartsch (VII. 575), la qualité de contre-poison que l'on a autrefois attribuée à la corne de la licorne. » Maintenant que, sur la foi de Mariette, il est permis de penser que cette estampe a été gravée d'après un dessin de Léonard, il serait superflu de chercher la signification de cette composition tout à fait énigmatique. L'œuvre de Léonard ne présente-t-il pas d'ailleurs les plus singulières inventions?

Sans vouloir en aucune façon attribuer au burin de Léonard un buste de femme de grandeur naturelle dont on connaît seulement deux épreuves, l'une à la bibliothèque de Paris, l'autre au British Museum, nous sommes convaincu que cette figure fut gravée d'après un des dessins du maître. La tête, empreinte moins d'un grand cachet de beauté que d'un cachet absolu de vérité, est vue de trois quarts, et est dirigée vers la droite; les cheveux, soigneusement peignés sur le devant, se terminent par des mèches frisées et sont enveloppés derrière la tête dans une résille; une ferronnière, au milieu de laquelle se trouve un élégant bijou, passe sur le front; la robe, décolletée seulement sur le devant, est couverte d'ornements fort riches, qui rappellent les dessins d'étoffes que l'on voit en grand nombre dans le volume de dessins acquis récemment par le Musée du Louvre. La physionomie est énergique, l'œil est intelligent, et la bouche, dessinée avec une simplicité à laquelle un artiste bien savant peut seul atteindre, indique la volonté en même temps que la douceur. Le burin est maladroitement mené, et l'estampe paraît, au premier abord, d'une crudité fort désagréable; il n'en est plus de même lorsqu'on étudie attentivement cette figure, qui mérite une distinction spéciale pour le goût exquis du dessin.

Ce n'est pas à Léonard de Vinci, mais à Bernardino Luini que fait songer une tête de femme légèrement inclinée et dont les longs cheveux tombent sur les épaules; la physionomie n'a plus cette grâce indéfinissable qui assigne une place hors ligne aux œuvres du grand maître; elle est rendue avec plus de réalité, et

l'œuvre peut par cela même être plus facilement appréciée de tous. Si Luini avait gravé, et, pendant que nous sommes en veine de supposition, une pareille hypothèse est permise, nous serions tenté de croire que cette planche a été gravée par cet habile artiste. Il existe, entre cette figure et une tête de femme qui semble écouter, fresque conservée à Brera, une singulière analogie; ici seulement la gravure est bien plus habilement exécutée que dans les autres planches milanaises mentionnées précédemment, ce qui enlève à notre attribution une partie de sa vraisemblance; quoi qu'il en soit, nous n'en aurons pas moins indiqué une estampe d'un goût charmant, laquelle, quoique dessinée avec une perfection moins grande qu'il n'appartient aux œuvres de Léonard, rappelle encore la manière du maître et possède une grâce sympathique qui commande au moins l'estime.

On attribue à Cesare da Sesto non-seulement le dessin, mais encore la gravure de trois estampes d'inégale importance qui sont conservées à la Bibliothèque de Paris. La première et la plus intéressante représente la *Décollation de saint Jean-Baptiste*; le bourreau, vêtu à la mode du XVIe siècle et coiffé d'un toquet à plumes, remet dans le fourreau le sabre avec lequel il vient de trancher la tête du martyr encore agenouillé à ses pieds; Salomé tenant dans un plat la tête de saint Jean-Baptiste, suit Hérodiade qui prend la fuite. Que cette estampe soit ou non exécutée par Cesare da Sesto, elle appartient à l'école milanaise, et la composition bien agencée est certainement (1) du peintre auquel on l'attribue. La figure d'Hérodiade (2) s'enfuyant en jetant un regard sur le corps de sa victime est d'une parfaite justesse de mouvement, et fait songer, avec moins de complète beauté cependant, à une figure de Boticelli que l'on voit aux *Offices* à Florence, *le Printemps*, dans *la Naissance de Vénus* (Livret, n° 30). Quant au bourreau remettant son sabre dans le fourreau, il est élégamment posé et dessiné avec précision.

Les deux autres estampes que l'on donne au même Cesare da Sesto représentent *une biche couchée dans un îlot* et un *cerf broutant*. C'est uniquement en ayant égard au travail matériel de la

(1) Un dessin incontestable, de Cesare da Sesto, se trouve égaré dans le volume de dessins de Léonard possédé par le Musée du Louvre; il ne laisse aucun doute sur l'authenticité des estampes, quant à la composition du moins.

(2) Serait-ce l'Hérodiade dont parle Lomazzo ?

gravure qui a une grande analogie avec la planche précédente que se justifie cette attribution. Si l'on compare en effet ces estampes entre elles, on voit qu'un seul et même artiste a dû en conduire la gravure. Les contours sont indiqués avec un trait savamment mené qui révèle un bon dessinateur, et les figures modelées avec une infinité de petits points rarement accompagnés de tailles, témoignent une certaine inexpérience. Cette imperfection matérielle n'apporterait-elle pas une preuve de plus en faveur de Cesare da Sesto, qui, quoique bon peintre et dessinateur excellent, pouvait bien être médiocre graveur?

On trouve les lettres Z. A., monograme de Jean Antoine de Bresse, sur une gravure qui représente un jeune homme introduisant la main dans le corsage d'une jeune fille endormie. Cette estampe, exécutée sans aucun doute d'après un dessin milanais, offre un charme singulier qu'augmente plutôt qu'elle ne l'atténue l'inexpérience même du graveur; l'abandon nonchalant du corps de la jeune fille entre les bras de son amant est rendu simplement par l'artiste, qui possédait un goût exquis de dessin et une délicatesse exceptionnelle de sentiment. Ces qualités donnent à cette composition une physionomie tendre et aimable que Jean Antoine de Bresse a su pleinement faire passer dans sa gravure.

Nous pensons que l'artiste qui dessina l'estampe précédente est encore l'auteur d'une autre composition représentant une jeune fille courtisée par une sorte de fou à figure lubrique. On remarque la même finesse de contour et le même charme d'expression dans ces deux planches, qui procèdent en droite ligne de l'école dont Léonard est le chef. Quant au graveur, il ne saurait être le même. J.-A. de Bresse est plus habile, matériellement parlant, que l'artiste qui exécuta cette seconde planche; les deux graveurs ont cependant un talent semblable pour reproduire l'œuvre d'autrui, et le maître inconnu qui dessina ces élégantes compositions eut le bonheur de trouver deux interprètes également dignes de multiplier ses œuvres.

Quant à un certain cheval de profil qui se trouve dans le Cabinet de Paris et à la bibliothèque Ambrosienne à Milan, estampe qui possède toutes les qualités distinctives de l'école milanaise, il ne serait peut-être pas impossible que Verrochio en eût tracé le dessin, comme quelques gens de goût le prétendent. Sans que nous trouvions une analogie bien frappante entre ce

cheval et celui qui supporte Bartolomeo Colleone à Venise, il pourrait fort bien se faire cependant que le même artiste eût exécuté ces deux dessins. Si, comme Vasari semble l'indiquer, Verrochio a réellement gravé, on pourrait peut-être attribuer à ce sculpteur la gravure elle-même de ce cheval, quoiqu'il nous paraisse difficile d'admettre qu'un artiste tel que Verrochio ait gravé avec autant de patience un dessin qui n'aurait été après tout, pour lui, qu'une étude sommaire.

Nous ne pouvons indiquer que deux ouvrages publiés anciennement à Milan avec des figures sur bois, et encore ces deux volumes sont-ils de valeur bien diverse.

Le premier, qui contient des estampes d'un goût tellement exquis, que nous serions tenté d'en attribuer le dessin à Bernardino Luini, porte pour titre : « Inexplicabilis mysterii gesta beatæ « Veronicæ virginis piæ clarissimi monasterii Sanctæ Marthæ « urbis Mediolani sub observatione regulæ divi Augustini. » Il est daté de 1518. Parmi les dix estampes qui ornent ce précieux volume, il en est trois qui semblent en effet donner raison à notre attribution ; ce sont celles qui précèdent les livres III, V et VI, *le Christ et sainte Véronique lisant, un Ange guidant la main de sainte Véronique écrivant, et sainte Véronique agenouillée devant un ange qui tient un livre dans lequel elle lit.* Ces compositions, les plus caractéristiques du volume, se distinguent par une grâce charmante et par une finesse d'expression singulière, preuves certaines qu'elles sont l'œuvre d'un pieux élève de Léonard, et les figures d'anges qui s'y trouvent rappellent tout à fait certaines peintures de Luini exposées au Musée de Brera. Le graveur sur bois qui reproduisit ces dessins sut, au moyen d'une taille sobre, conserver fidèlement le caractère doux et chaste que l'artiste avait imprimé à son œuvre.

Quant à l'autre volume, contenant d'anciennes estampes sur bois de l'école milanaise, nous le mentionnons uniquement par conscience, car les planches, qui s'y trouvent en assez grand nombre, sont exécutées sans talent. Elles sont gravées lourdement, et, soit que le dessin, bien milanais sans aucun doute, n'ait pas été respecté par le graveur, soit que réellement il fût mauvais, on est contraint de reconnaître que l'art joue un rôle bien peu important dans cette traduction de Vitruve, « impressa « nel amæna et delectevole citate de Como p. Magistro Gotardo

« da Ponte citadino Milanese ne l'anno del nostro Signore Jesu-« Christo M.D.XXI xv mensis Julii... » On peut constater facilement, sur une planche de ce volume, un monogramme que Brulliot, Nagler et Passavant semblent avoir ignoré; il est ainsi formé $\overset{+}{\underset{)cc(}{}}$ 1419 et se trouve sur l'estampe qui se voit au folio 161.

Que conclure de tout ce que nous venons de dire, si ce n'est que l'école milanaise, école qui se distingue, avant tout, par le charme et par la grâce unies à un dessin exquis, ne forma qu'un bien petit nombre de graveurs? Ceux-ci, redoutant un échec devant les œuvres qui leur étaient offertes, préférèrent s'abstenir que produire des estampes médiocres. Les plus audacieux surent quelquefois rendre heureusement les dessins qu'ils traduisaient, et, les trop rares planches que nous avons mentionnées sont, à peu d'exceptions près, pourvues de qualités éminentes. Quelqu'un plus heureux que nous, pourra peut-être un jour révéler d'une façon certaine le nom de ces graveurs, et produire ainsi sous un jour nouveau quelques artistes à la tête desquels devra naturellement trouver place Léonard de Vinci.

GEORGES DUPLESSIS.

ESSAI D'UNE BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DES

BEAUX-ARTS EN FRANCE.

II

BIBLIOGRAPHIE PARTICULIÈRE DES MUSÉES.

(SUITE) (1).

58. NORD.

Lille possède plusieurs Musées :

1° Celui de la ville, placé dans les salles construites par M. Beuvignat, architecte et peintre, fut fondé en 1795, sous le titre de *Musée départemental;* il fut formé des œuvres d'art recueillies dans les couvents et les propriétés des émigrés, par les soins de Louis Watteau, professeur de dessin à l'école centrale du département du Nord; l'inventaire que ce dernier en dressa, mentionnait 583 tableaux et 58 gravures. Le 1er septembre 1801, les consuls dotèrent le Musée de 46 tableaux provenant des conquêtes de nos armées; enfin, des dons successifs du gouvernement et des particuliers, ont valu au Musée de Lille la place importante qu'il occupe parmi nos collections de province. Les conservateurs ont été Watteau, Louis (1795-1798); Van Blarenberghe, fils, peintre de gouaches comme son père, et qui, avant la Révolution, était professeur de dessin des enfants de France; le marquis Jacobs d'Aigremont, amateur, mort le 20 juin 1829; Bonnier, Isidore, beau-frère de M. Reynart, conservateur actuel.

Catalogues imprimés. — *Notice des tableaux des écoles italienne, flamande et française qui composent le Musée de la ville de Lille.* — Lille, imp. de L. Jacqué, 1827, in-8° (115 nos). — Lille, imp. de L. Jacqué, 1830, in-8°, 1 feuille 3/4. — Lille, imp. de Parvillez-Rousselles, 1841, in-8° (192 nos). — *Notice des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du Musée des tableaux de Lille*, par Ed. Reynart, conservateur. — Lille, imp. de

(1) Voir la livraison de février 1862.

L. Danel, 1850, in-8° (266 n^os). — Lille, 1856, 2e édit. (292 n^os). Lille, 1857 (292 n^os).

Consultez :

Le Musée de Lille, par M. Henry Bruneel, secrétaire de la Commission historique du département du Nord. — Lille, imp. de L. Danel, 1848, in-8°, pièce.

Le Musée de Lille, voy. : journal *l'Artiste*, 1855, tom. X, pag. 5.

Georges Duplessis, articles publiés en 1855-1856, dans *l'Impartial* de Valenciennes.

Tableau de Mme Vincent Calbris, exposé chez M. Lebrun, rue Esquermoise, à Lille. Lithographie de M. Émile Lassalle, exécutée au Musée de Lille, d'après la *Médée* de M. Eugène Delacroix. (Extrait de la *Revue du nord de la France*. Signé : Pierre Caloine, 21 juin 1856.) — Lille, E. Vanackere, 1856, in-8° de 7 pages.

L'Agrandissement de Lille au point de vue des arts (signé H. L.) — Lille, imp. de N. Destigny, 1859, in-8°, pièce.

2° Le Musée archéologique et numismatique, fondé en 1824 par M. Verly, sous la surveillance et l'administration de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille.

Catalogue imprimé. — *Catalogue du Musée archéologique et numismatique de la ville de Lille*, par C. Verly. — Lille, imp. de L. Danel, 1860, in-8°.

3° Le Musée Wicar est installé à l'hôtel de ville dans une galerie spécialement construite pour lui. Il se compose des dessins et objets d'art légués par le chevalier Jean-Baptiste Wicar à sa ville natale, par son testament du 28 janvier 1834.

Catalogue imprimé. — *Ville de Lille. Musée Wicar. Catalogue des dessins et objets d'art légués par J. B. Wicar.* — Lille, imp. de Lefebvre-Ducrocq, 1856, in-18 (1457 n^os). Ce catalogue a été rédigé avec beaucoup de soin et de savoir par une commission composée de MM. Beuvignat, Chou, Legrand, Verlez et Caloine ; il contient une notice sur le fondateur.

4° Le Musée ethnographique, légué à la ville par un Lillois, M. Moillet, qui l'avait formé dans ses voyages. Il est administré par une commission sous la présidence de M. Gentil-Descamps ;

5° Le Musée industriel et agricole, fondé par les soins de MM. Gosselet, Violette, Verly et Chachy, a été inauguré le 3 août 1856.

Consultez :

Mémoires de la société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille. Notice historique sur le Musée industriel et agricole de Lille, par M. Bachy, membre résidant, séance du 19 décembre 1856. — Lille, imp. de L. Danel (s. d.), in-8°, pièce.

La ville de *Douai* possède un Musée fondé en 1807, comme annexe du cabinet d'histoire naturelle, et administré par une commission municipale sous la présidence du maire de Douai. Les conservateurs ont été : MM. Duquesne, Caullet, Michel, Tott; le conservateur actuel est M. Louis Potiez.

Catalogue imprimé. — *Explication des divers objets en peinture, histoire naturelle, antiquités, médailles et instruments de physique qui composent le muséum de la ville de Douai;* publié par la *Société d'agriculture, sciences et arts du département du Nord*, juillet, 1807 — Douai, imp. de Villette, rue du Clocher Saint-Pierre (s. d.), in-8°.

Consultez :

Visite au Musée de Douai, précédée d'une promenade au jardin botanique de cette même ville, avec plusieurs autres détails curieux sur le pays ; dédiée aux enfants de Gayant, pour servir à l'explication du catalogue ; par Lucien de Rosny, bachelier ès lettres. — Douai, imp. de J. Jacquart (1833), in-8° (pièce rarissime que nous avons trouvée dans la précieuse collection de livres touchant les Beaux-Arts, de notre ami M. Georges Duplessis).

Coup d'œil sur quelques parties du Musée de Douai par M. A. Cahier, membre résidant, secrétaire général, membre de la commission d'administration du Musée. — Douai, Adam d'Aubers, 1854, in-8°. (Extrait des *Mémoires de la société impériale d'agriculture, sciences et arts de Douai*, 2e série, tome II, 1852-1853, pages 195-270, avec onze planches.)

Extrait des *Mémoires de la société d'agriculture, sciences et arts de Douai, centrale du département du Nord*, tome IV, 2e série. Un vieux tableau du Musée de Douai. L'immaculée Conception de la Sainte-Vierge, honorée dans Douai à la fin du xve siècle. Notice par M. A. Cahier. — Douai, imp. de Wartelle (1858), in-12 pièce (attribué à Memmelinck).

Notice sur un tableau du Musée de Douai, représentant le Jugement dernier et attribué à Bellegambe (voy. *Souvenirs de la Flandre-Wallonne*, première année, janvier 1861, n° 1).

La ville de *Dunkerque* possède un Musée fondé le 8 mars 1838, sous l'administration de M. Paul Lemaire qui en prit l'initiative ;

il fut ouvert au public le 27 juin 1841 sous l'administration de M. Gourdin; sa création fut provoquée par le don fait à la ville par M. Benoît Gernaert, consul de France à Canton, d'une collection de lépidoptères exotiques et d'armes et d'instruments de musique chinois. — Il est administré par une commission. — Le conservateur chargé de la partie des beaux-arts est M. Forcade.

Catalogue imprimé. — *Catalogue du Musée de Dunkerque, précédé d'une notice historique sur cette ville et suivi de notes biographiques sur quelques peintres dont le Musée possède des œuvres.* — Dunkerque, imp. de Vanderest, 1854, in-8° de 32 p. (124 n^os^).

La ville de *Valenciennes* possède un Musée qui est, sans doute, le plus ancien de ceux de province; son origine se rattache à la fondation de l'académie de Valenciennes (1782) qui, à l'instar de celle de Paris à laquelle elle était affiliée (1785), exigeait de ses membres des morceaux de réception, dont la collection, en 1790, représentait déjà un noyau important. Le premier conservateur est, nous le pensons, M. Desart; plus tard, nous voyons M. A. J. Potier (1834); le conservateur actuel est M. Isambart.

Catalogues imprimés. — Le premier (Valenciennes, B. Henry, 1832, in-8°). Le catalogue d'exposition d'objets d'art et d'industrie de 1838 (Valenciennes, A. Prignet, 1838, in-8°), contient, pages 5-7, une liste des tableaux du Musée restaurés par M Ad. Roehn.

Catalogue du Musée de peinture et de sculpture, Valenciennes, 1839), *par M. J. Potier.* — Valenciennes, imp. de A. Prignet, 1839, in-8° (294 n^os^).

Livret historique des peintures, sculptures, dessins et estampes du Musée de Valenciennes, avec des notices biographiques sur les artistes dont les ouvrages sont au Musée et sur les Valenciennois dont les œuvres se trouvent aux archives de l'école des Beaux-Arts, à la bibliothèque et dans les monuments publics de la ville, par A. J. Potier. — Valenciennes, imp. de A. Prignet, 1841, in-12 (364 n^os^.)

Cet excellent catalogue, plein de documents précieux, sera recherché par tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art; l'édition ci-dessous ne saurait le faire oublier.

Catalogue du Musée de peinture et de sculpture de la ville de Valenciennes et du Musée Bénézech. — Valenciennes, E. Prignet, 1860, in-8°. (457 n^os^)(134 n^os^ Galerie Bénézech). (Ce catalogue, dans un avant-propos, pages I-XXXII, contient des renseignements dont plusieurs

inédits sur l'Académie de Valenciennes et sur l'origine du Musée; toutefois ses rédacteurs ont sigulièrement abrégé l'édition précédente qui, nous le répétons, n'en devient que plus précieuse. — Nous signalerons aussi une erreur sur laquelle nous avions appelé l'attention de M. Hédouin, au sujet du peintre Lantara, que le livret continue à faire naître aux environs de Montargis, en 1745, quand il a été établi qu'il est né à Oncy (Seine-et-Oise), le 24 mars 1729.

Le Musée de Valenciennes contient deux annexes : 1° le Musée Bénézech, légué, en 1852, à la ville, par M. Bénézech, de Saint-Honoré, maire de Vieux-Condé; 2° et la Galerie valenciennoise, fondée en 1847 par la *Société des Arts de Valenciennes*. Les salles qu'elle occupe dans le Musée ont été bâties aux frais de la société.

Catalogue imprimé. — *Galerie historique valenciennoise, fondée par la société Impériale d'agriculture, sciences et arts de Valenciennes, en* 1847. — Valenciennes, imp. de B. Henry, 1858, in-8° (164 n^os^).

Consultez :

Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les Musées des départements..... du Nord et du Pas de Calais, par M. L. Vitet, inspecteur général des monuments historiques de France. — Paris, imp. Royale, 1851, in-8°.

59. OISE.

La ville de *Beauvais* possède un Musée archéologique fondé, en 1848, par la Société archéologique de cette ville et qui est administré par une commission. — Pas de catalogue. On s'occupe également de former un Musée à la manufacture impériale des tapis de Beauvais.

Consultez :

Arrêt du conseil d'État du roi, concernant la manufacture des tapisseries de Beauvais du 15 juillet 1722.— Paris, J. Saugrin (s. d.), in-4° pièce. (Règlements. — Le sieur Jacques Duplessis, est chargé par brevet du 22 juin 1721, de tout ce qui a trait à l'art.) — Notice historique sur la manufacture royale de tapisseries de Beauvais, par M. Dubos.... — Beauvais, imp. d'Ach. Desjardins, 1834, in-8° de 66 pages.

La ville de *Compiègne* possède un Musée fondé par M. Vivenel suivant acte de donation du 20 mars 1839, homologué pa l'autorité royale le 19 mars 1844.

Le catalogue s'imprime : *Description des antiquités et objets d'art du Musée de Compiègne par* Antoine Vivenel, *fondateur et conservateur du Musée.* — Compiègne, hôtel de ville, 1861, prospectus, pag. 1-22, in-8°.

Rappelons aussi le château de Compiègne, sur lequel nous aurons à revenir.

Notice des tableaux placés dans les appartements du palais royal de Compiègne. — Paris, imp. de Vinchon, 1834, in-12 pièce. — Paris, imp. de Vinchon, fils, 1842, in-12 pièce. — Paris, imp. de Vinchon, 1846, in-12, 54 pag., 344 n^os^.

Consultez :

Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les Musées des départements de l'Oise, de l'Aisne... par M. L. Vitet, inspecteur général des monuments historiques de France. — Paris, imp. royale, 1831, in-8°.

60. ORNE.

La ville d'*Alençon* seule possède un Musée, fondé il y a quelques années, par des artistes du pays. M. le marquis de Chennevières, l'auteur des *Peintres provinciaux*, le fondateur des *Archives de l'Art français*, en a formé le noyau en prêtant généreusement, au Musée naissant, sa propre collection de dessins.

Catalogue imprimé. — Musée d'Alençon. Catalogue de tableaux et dessins. — Alençon, imp. de Poulet-Malassis, 1857, in-12 de 31 pag. (37 n^os^). — Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières-Pointel, inspecteur des Musées de province, exposés au Musée d'Alençon, précédé d'une lettre à M. Léon de la Sicotière. — Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, in-8° de 68 pages (123 n^os^).

Nous mentionnerons la méthode de classification adoptée dans ce catalogue, et que nous trouvons d'un bon exemple. *Artistes normands, Artistes provinciaux, autres Artistes français.* Voyez, au sujet du Musée d'Alençon, des tableaux qu'il renferme, et pour la reproduction par la gravure des quatre évangelistes, bas-reliefs en bois, le *Magasin pittoresque,* tome XVI, pag. 204, 205.

61. PAS-DE-CALAIS.

Arras. — Musée sans catalogue, administré par une commission de neuf membres, fondé par M. Théod. Langlois, ancien directeur des domaines et jardins royaux de Hanovre et Hesse-

Cassel [il s'était marié à Arras] ; inauguré au mois d'août 1832.

Boulogne-sur-mer. — Musée d'une certaine importance, inauguré le 4 novembre 1825, administré par une commission de 13 membres; ce Musée est formé au moyen de la collection de M. le vicomte de Barde et des dons faits par MM. Merlin-Lafresnoye, Aloy et Félix Morand.

Catalogue imprimé. — Notice des tableaux exposés dans la galerie de peinture du Musée de Boulogne-sur-mer. — Boulogne-sur-mer, imp. de C. Leroy, 1860, in-8° de 60 pages (149 n^os^).

Ce catalogue a été rédigé par M. François Morand, archiviste de Boulogne-sur-mer.

Consultez encore au sujet de ce Musée :

Année historique de Boulogne-sur-mer, par M. François Morand, pag. 56-61. — Boulogne, Ve Deligny, 1859.

Calais. — Musée fondé en 1836 par MM. Pigault de Beaupré, Derheims, père, Dufaitelle, Guillebert et Francia, père. — Conservateur M. E. Carpot ; pas de catalogue.

Montreuil. — Musée.

Saint-Omer. — Musée fondé en 1829 par la Société d'agriculture de cette ville; la section de peinture, plus tardivement créée, doit son origine aux soins de M. J. Saint-Amour (auteur d'*Un mot sur la vie et les œuvres de David, d'Angers*. Dunkerque, 1845, in-8°), et de M. A. Deschamps, artiste-amateur. Ce Musée possède un catalogue manuscrit (87 n^os^) et est administré par une commission choisie au sein de la société créatrice. — Consultez pour Saint-Omer, ses monuments publics et son Musée, le *Journal des Artistes*, 1833, tome XIV, pages 166-170.

Saint-Pol.—Musée naissant, administré par les conservateurs de la bibliothèque de ladite ville.

Consultez pour ce département :

1° *Musées communaux du département du Pas-de-Calais* (Arras, Boulogne, Calais, Saint-Omer), signé Ch. de Linas. — (s. l. n. d.). in-8° de 39 pag., brochure rare et qui n'a pas été mise dans le commerce.

2° *Rapport à M. le ministre de l'intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements... du Nord et du Pas-de-Calais*, *par* M. L. Vitet, *inspecteur général des monuments historiques de France.* — Paris, imp. royale, 1831, in-8°.

62. PUY-DE-DOME.

Musée à *Clermont-Ferrand*, fondé par arrêté préfectoral du 19 novembre 1839; conservateur, M. J. B. Bouillet, depuis le 5 novembre 1842.

Bon catalogue imprimé, rédigé par le conservateur. — Musée de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). — Clermont, imp. de Paul Hublez, 1861, in-18 (756 nos).

Constatons aussi qu'il existe à Clermont-Ferrand une école communale gratuite de dessin linéaire, architecture, géométrie, mécanique et musique.

Musée naissant à *Riom*. Voyez : Règlement de la Société du Musée de Riom. — Riom, imp. de G. Leboyer, 1861, in-8° de 14 pages. (Du 26 avril 1860, approuvé par le préfet le 29 novembre.)

63. PYRÉNÉES (BASSES-).

La ville de *Pau*, seule, possède un Musée d'objets d'art et d'archéologie, fondé en 1843 par la Société des sciences, lettres et arts de Pau, et confié à la garde d'un de ses membres.

64. PYRÉNÉES (HAUTES-).

La ville de *Tarbes* possède un Musée fondé par M. Achille Jubinal. Conservateur, M. Dumont.

Catalogue imprimé : *Catalogue des tableaux et autres objets d'art, donnés par M. Achille Jubinal, député des Hautes-Pyrénées, à la ville de Tarbes.* — Paris, imp. de Penaud frères (1857), in-8° de 8 pag. (153 nos).

Ce catalogue n'est plus en rapport avec les accroissements du Musée.

La ville de *Bagnères de Bigorre* possède aussi un Musée fondé par M. Achille Jubinal en 1852 et dont M. Philippe est conservateur.

Catalogue imprimé : *Catalogue du Musée de peinture et de sculpture donné par M. Achille Jubinal, député des Hautes-Pyrénées, à la ville de Bagnères de Bigorre.* 1852 (1860). — Bagnères de Bigorre, imp. de P. Plassot, 1857. — (1860) in-12 de VI et 79 pag., avec les suppléments (1181 nos).

Voyez aussi :

Banquet de la ville de Bagnères de Bigorre (25 octobre 1854) offert à M. Jubinal, fondateur de la bibliothèque et du Musée de Bagnères,

signé Septavaux. — Tarbes, imp. de Th. Telmon (s. d.), in-8° pièce. (Extrait de l'*Ère impériale*, journal des Hautes-Pyrénées. — Autre édition (s. d.)Paris, imp. de Maulde et Renou, in-8° pièce.

65. PYRÉNÉES-ORIENTALES.

La ville de *Perpignan* seule possède un Musée fondé par M. P. F. Capdebos, peintre d'histoire, son premier conservateur, et qui fut ouvert au public le 1er mai 1833. Ce Musée a été formé au moyen des acquisitions que la ville a faites successivement des collections suivantes : Palegry (24 novembre 1840); Rocamir de la Torre (1er décembre 1841); Capdebos (6 décembre 1841). — Le conservateur actuel est M. Guiraud.

Catalogue imprimé : *Notice des tableaux exposés dans le Musée de Perpignan, par Rocamir de la Torre, peintre expert.* — Perpignan, imp. de J. B. Alzine, 1842, in-8° (198 nos).

66. RHIN (HAUT-).

La ville de *Strasbourg* possède un Musée établi dans les salles du rez-de-chaussée de l'hôtel de ville (ancien palais des Margraves de Hesse-Darmstadt), formé en partie des tableaux tirés en 1803 du Musée central de Paris. — Conservateur, M. Massé.

Catalogue imprimé : *Musée de peinture et de sculpture de la ville de Strasbourg. Catalogue.* — Strasbourg, imp. de Berger-Levrault (s. d.), in-8° de 11 pages (126 nos).

Voyez :

Le journal l'*Artiste*. 1853, tome X, pag. 49. Musée de Strasbourg.

67. RHIN (BAS-).

Musée fondé à *Colmar* en 1846 par la Société Schœngauer, à qui la surveillance en a été accordée par délibération municipale du 20 juin 1859.

Catalogue imprimé. — Livret indicateur du Musée de Colmar. — Colmar, imp. de C. Decker, 1860, in-12 (346 nos).

68. RHONE.

Lyon seul possède des musées; celui des tableaux et des antiquités fut fondé en 1806 par MM. Fay de Sathenay, maire de la ville, et d'Herbouville, préfet du Rhône. L'archéologue F. Artaud fut le premier conservateur et pour ainsi dire le fondateur de ce Musée qu'il a administré pendant vingt-cinq ans. Lyon doit ses plus belles toiles à l'empereur Napoléon qui les lui

donna par décret du 15 février 1811. Le conservateur actuel est M. Augustin Thierriat.

Catalogues imprimés : *Notice des antiquités et des tableaux du Musée de Lyon*, par F. Artaud, directeur du conservatoire des arts, et antiquaire de la ville. — Lyon, imp. de Ballanche père et fils, 1808, in-8° (139 n^os^). — *Notice des tableaux du Musée de Lyon*, par F. A. — Lyon, imp. de Pelzin, 1815, in-8° (136 n^os^). — Lyon, imp. de Pelzin, 1816, in-8° (128 n^os^). — Lyon, imp. de Lambert-Gentot, 1817, in-8° (131 n^os^). — Lyon, 1818 (128 n^os^). — 1819 (138 n^os^). — 1820 (183 n^os^) (190 n^os^). — 1822 (135 n^os^, 132 n^os^). — 1825 (148 n^os^). — 1825 (140 n^os^). — 1828 (154 n^os^). — 1829 (157 n^os^). — 1830 (159 n^os^). — Lyon, imp. de J. M. Barret, 1831, in-8° (161 n^os^). — 1832 (161 n^os^). — 1833 (162 n^os^). — *Notice de la galerie des tableaux anciens et modernes du Musée de Lyon*, par Augustin Thierriat, conservateur des Musées et du palais des Beaux-Arts. — Lyon, imp. de Barret, 1842, in-8° (142 n^os^). — Lyon, imp. de L. Perrin, 1851, in-16. — Lyon, 1855. — 1856 (211 n^os^). — 1857 (221 n^os^). — 1861.

La galerie des peintres lyonnais, ouverte en 1851, forme en quelque sorte un musée spécial.

Galerie lyonnaise. — *Galerie des peintres lyonnais*, publiée par Augustin Thierriat, conservateur des Musées du palais des Beaux-Arts. — Lyon, imp. de L. Perrin, 1859, in-16 (147 n^os^).

Musée lapidaire. — *Description du Musée lapidaire de la ville de Lyon. Épigraphie antique du département du Rhône*, par le docteur A. Comarmond, conservateur des Musées archéologiques de la ville de Lyon. — Lyon, imp. de F. Dumoulin, 1846-1854, gr. in-4°.

Description des antiquités et objets d'art contenus dans les salles du palais des arts de la ville de Lyon, par le docteur A. Comarmond, conservateur des Musées archéologiques. — Lyon, imp. de F. Dumoulin, 1855-1857, in-4°, avec 27 planches.— Le conservateur actuel de ces collections est M. Martin-Daussigny, qui a remplacé M. Ambroise Comarmond, décédé à Lyon, le 6 décembre 1857.

Cabinet des estampes. Le conservateur du Cabinet des estampes est M. Fraisse. — Ville de Lyon. *Catalogue raisonné des estampes de la bibliothèque du palais des arts*, par F. Rolle. — Lyon, imp. de Th. Lepagnez, 1854, in-8°.

Musée d'art et d'industrie.— Ce Musée a été fondé par délibération de la Chambre de commerce de Lyon, du 27 septembre 1858.

Consultez :

Musée de peinture : *Moïse présenté à Pharaon*, tableau peint à Rome par Victor Orsel, exposé au Musée de Lyon. 1830. — Lyon, imp. de L. Perrin (1830), in-8°. — Le journal l'*Artiste*, 1833, tome II, pag. 240. — 1833, tom. X, pag. 113. — Musée de Lyon, emplacement qu'il occupe ; époque de sa fondation ; origine et nomenclature des principaux tableaux qu'il renferme ; portrait d'un chanoine de Bologne, par Augustin Carrache (gravure). Voyez : *Magasin pittoresque*, tom. XIX, pag. 137 et 138. — *Études sur les musées de province, Musée de Lyon*, par M. Ph. de Chennevières, in-8° (extrait de la *Revue de la province et de Paris*). — *Moniteur universel*, *Musée de Lyon* et le *Musée lyonnais*, par Arsène Houssaye, 1858, pag. 47 et 51. — *Société des Amis des Arts de Lyon. Musée de Lyon. Galerie reproduite par la gravure de Dubouchet*, 1858, in-fol. — *Sur un tableau du Musée de Lyon, faussement attribué à André del Sarte*, par Clair Tisseur. — Lyon, im. de A. Vingtrinier, 1861, in-8° de 20 pag. (Cette toile est attribuée par l'auteur à Sodoma.)

Musée lapidaire : *Description de l'écrin d'une dame romaine*, trouvé à Lyon, en 1841, chez les frères de la doctrine chrétienne et donné par eux au Musée de cette ville, par le docteur Comarmond. — Lyon, Savy jeune, 1844, in-4°, avec pl.

Musée industriel. — Chambre de commerce de Lyon. Musée d'art et d'industrie. *Rapport* de M. Natalis Rondot, délégué de la chambre, président de classe au jury de l'exposition universelle de 1855. Délibération. — (Séance du 27 septembre 1858.) — Lyon, imp. de L. Perrin, 1859, in-4° (il y est dit que le rapport ci-dessus servira de point de départ à l'organisation du Musée d'art et d'industrie, voté par la Chambre, le 24 juin 1856). — Société d'encouragement pour l'industrie nationale, fondée en 1801. Musées d'art et d'industrie. *Rapport* fait par M. Gaulthier de Rumilly, au nom du Comité de commerce, 16 février 1859. *Rapport* fait par M. Natalis Rondot, à la Chambre de commerce de Lyon et délibération de cette Chambre, 27 septembre 1858. — Paris, imp. de la veuve Bouchard-Huzard, (1859) in-4°, de 32 pag. — A. Duban, De l'établissement d'un Musée d'art et d'industrie à Lyon par la Chambre de commerce de cette ville, voyez *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre 1860.

69. SAONE (HAUTE-).

La ville de *Vesoul* possède un commencement de Musée renfermant quelques tableaux donnés par le gouvernement ; la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département

de la Haute-Saône rassemble dans le même local une petite collection archéologique.

Pas de catalogue. — Appel à la Société de la Haute-Saône, pour donner au Musée naissant un extension sérieuse.

70. SAONE-ET-LOIRE.

La ville de *Mâcon* possède un commencement de Musée, très-mal logé du reste et qui est dépourvu de catalogue.

Autun a également un Musée, fondé en 1833 sous les auspices du conseil municipal et sous la surveillance de la *Société Éduenne*. Le conservateur est M. Maron. Ce Musée renferme un Teniers et quelques toiles données par le gouvernement, entre autres les *Femmes gauloises* de M. Glaize, et la *Prise de Malakoff*, par M. Yvon; une collection d'échantillons minéralogiques du département, des médailles, des antiquités et des objets d'histoire naturelle. — On s'occupe d'imprimer le catalogue.

Le Musée de *Châlon*, fondé vers 1833, renferme fort peu de choses. Il est dépourvu de catalogue. Conservateur, M. Couturier.

Pièce à consulter :

Archéologie et photographie. *Note à propos de J. Nicéphore Niepce et du dépôt de ses instruments et de ses premières épreuves dans le Musée de Châlon-sur-Saône*, par Jules Chevrier, adjoint au maire, membre de la Société d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône. — Châlon, imp. de Montalan, 1861, gr. in-8° de 16 pag.

71. SARTHE.

La ville du *Mans* seule possède deux Musées; le premier, fondé en l'an VII, installé d'abord dans l'ancienne église de la Culture et placé aujourd'hui dans les salles de la Préfecture. Le conservateur est M. Mouton-Dugasseau.

Catalogues imprimés : *Notice des tableaux qui composent le Muséum du département de la Sarthe*, par L.J.C. Maulny. — Le Mans, an VIII, in-8°. — *Catalogue du Muséum de la ville du Mans.* — Le Mans, imp. de Fleuriot, 1826, in-8°. — Le Mans, Fleuriot, 1828, in-8° (170 n^os^), rédigé par Daudin, créateur et conservateur du Musée. — Le Mans, Fleuriot, 1839, in-12 (236 n^os^). — *Notice des tableaux exposés dans le musée du Mans*, 4e édition, revue et augmentée. — Le Mans, imp. de J. Lanier, 1852, in-18 (il n'existe plus de catalogue au

moment où nous écrivons ces lignes; la dernière édition est épuisée depuis longtemps, et l'on s'étonne qu'il n'en soit pas offert une nouvelle au public).

Le second Musée, dit *des Monuments historiques de la ville du Mans et du département de la Sarthe*, a été autorisé par délibération du conseil municipal du 28 mai 1846; il a été installé dans les galeries voûtées du soubassement de la nouvelle salle de spectacle ; comme le Musée de tableaux, il est placé sous la surveillance d'une commission. Le conservateur est M. Ch. Drouet.

Consultez :

Magasin pittoresque. — Musée du Mans, principaux tableaux de cette collection, tome IX, page 399.

Le journal l'*Artiste*, 1858, tom. II.

Notice sur le grand couteau de Charles le Téméraire au Musée du Mans, par E. Hucher. — Le Mans, 1859, in-8° avec pl. (Extrait du bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.)

L'émail de Geoffroy Plantagenet au Musée du Mans, par M. Eug. Hucher, inspecteur de la Société française d'archéologie (extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont). — Paris, Derache, 1860, in-8°, de 28 pages.

Émile Bellier de la Chavignerie.

(*La suite prochainement.*)

ACTE DE MARIAGE

DE

MEIJNDERT HOBBEMA.

M. W. Burger a fait connaître, par l'intermédiaire du journal parisien *le Temps*, l'acte de mariage de Meijndert Hobbema, dont la précieuse découverte a été faite récemment par M. Rammelman Elsevier, le savant archiviste de Leyde (1). Cette communication ayant été inexactement interprétée en Hollande et en Belgique, il ne sera pas indifférent, dans l'intérêt de la vérité, de rééditer cette heureuse trouvaille, encore ignorée de la plupart. Comme certains journaux l'ont insinué peu charitablement, non-seulement M. W. Burger n'a pas songé à se l'approprier, mais il a fait un éloge sincère de M. Rammelman Elsevier, à qui elle est due. D'ailleurs, on le sait bien, l'éminent critique français est assez riche de son propre fonds pour n'être pas obligé d'emprunter à personne. Ce n'est point là sa façon d'agir : s'il concède volontiers, il n'emprunte guère.

La traduction littérale, que nous donnons ici, du document découvert par M. Rammelman Elsevier, est faite sur une copie qu'un de nos amis a reçue d'Amsterdam, et qu'il a bien voulu nous communiquer.

Cet acte important se trouve consigné dans le livre ou registre des mariages de la ville d'Amsterdam. En voici l'extrait :

« 2 octobre 1668, Meijndert Hobbema, d'Amsterdam (2), peintre, âgé de 30 ans, parents morts, assisté (comme témoin)

(1) La première annonce de cette découverte a paru, en Belgique, dans le *Journal des Beaux-Arts*, publié sous la direction de M. A. Siret.

(2) Ce « d'Amsterdam » ne veut pas dire que l'artiste était natif de cette ville, mais que simplement il en était ou habitant ou bourgeois ; et cette dernière qualité, il peut l'avoir obtenue soit par acquêt, soit d'une autre façon.

de Jacob Ruijsdael, demeurant sur le Haerlemmerdyk, avec Eeltje (Élisabeth) Vinck, de Gorcum, âgée de trente-quatre ans, parents morts, assistée de Cornelis Vinck, son frère, (demeurant) sur le Keizersgracht. »

Cette découverte est précieuse à plus d'un titre. Et d'abord, Hobbema, cette figure mystérieuse, inconnue, si ce n'est par ses productions, devenue quasiment un mythe, autour de laquelle, naguère encore, tout était ténèbres et incertitude, va se dégager insensiblement du brouillard où depuis si longtemps elle flotte indécise, pour prendre corps et venir se placer en pleine lumière. Puis, cette première découverte étant faite, elle fournira un jalon sûr pour diriger de nouvelles recherches, et bientôt, espérons-le, d'autres découvertes surgiront, lesquelles, peut-être, viendront nous apprendre quelque chose de certain sur son enfance, ses premières études et ses premiers succès.

De la connaissance de l'acte de mariage d'Hobbema, il nous semble qu'un fait certain résulte déjà, savoir : que non-seulement ce célèbre paysagiste était lié d'amitié avec Jacob Ruijsdael, mais qu'en outre il en procède indubitablement et comme peintre et comme disciple. Car bien que ces deux artistes aient des qualités d'une très-grande originalité, qualités qui leur appartiennent en propre, ils ont néanmoins une telle affinité entre eux, dans leurs œuvres, par leur manière de voir et de rendre les grands effets de la nature, qu'on conçoit aisément que le génie de l'un ait pu tracer la voie au génie de l'autre. Cette opinion, quoique spécieuse et plus ou moins admise par les critiques, n'était et ne pouvait être jusqu'à présent, faute de preuves, qu'une simple présomption, n'ayant qu'une valeur toute relative. Mais, par la récente découverte, elle va recevoir une consécration en quelque sorte, et devenir une vérité palpable. Aussi, est-il arrivé, dès la fin du siècle dernier et encore au commencement du nôtre, Hobbema n'ayant plus guère de renom, que ses productions se métamorphosèrent en œuvres de Jacob Ruijsdael, et reçurent la fausse signature de ce dernier. L'âge qu'avait Hobbema à l'époque de son mariage est une preuve de plus en faveur de cette filiation artistique ; car, né vers 1638, d'après sa propre déclaration, il n'était encore qu'un enfant lorsque Jacob Ruijsdael produisait déjà d'admirables eaux-fortes, dont trois sont datées 1646, 1647 et 1649.

Ces millésimes, incontestables, prouvent aussi, nous paraît-il, que Jacob Ruijsdael a vu le jour bien avant 1635, date que communément on donne comme étant celle de sa naissance. Mais ce qu'il y a de vraiment étrange dans cette fausse donnée de 1635, c'est que la plupart des iconographes qui ont décrit l'œuvre gravé du maître, Bartsch, Brulliot, Delalande et autres, mentionnent les dates des eaux-fortes qu'ils décrivent, sans s'apercevoir de leur inconcevable méprise, car tout en citant ces dates ils font naître l'artiste en 1635. En effet, si cette date était la véritable, Jacob n'aurait eu, au moment où il gravait les trois eaux-fortes datées, que onze, douze et quatorze ans! Est-ce admissible? Non évidemment! Si encore ces gravures dénotaient soit la faiblesse, soit l'inexpérience du graveur, on pourrait peut-être accepter une pareille précocité; mais, bien au contraire, ce sont des productions merveilleuses de science et d'habileté, démontrant un talent mûr et hors ligne. Si donc nous voulons juger l'artiste d'après ses œuvres, et être logique dans notre appréciation, il faudra nécessairement reculer de plusieurs années la date de naissance de Jacob et la reporter, comme W. Burger le propose si sensément dans sa Galerie Suermondt, vers 1620 à 1625.

Une erreur semblable doit exister, à n'en pouvoir douter, au sujet de la naissance de Salomon Ruijsdael, un des éducateurs— dit spirituellement W. Burger, dans son *Musée de Rotterdam* — de son jeune frère Jacob. La plupart des biographes et des critiques, moins W. Burger toutefois, font naître Salomon en 1613. Cet accord parfait prouve assez, ce nous semble, que presque tous les rédacteurs des biographies artistiques ont la louable coutume d'accepter une date telle quelle, bénévolement et sans aucune analyse! Le Dr. Wilhelm Schöfer, l'auteur d'un des catalogues de la galerie de Dresde, copie, tout comme ses devanciers, la date 1613; et il dit, en outre, que Salomon était l'aîné de Jacob de vingt-deux ans, ce qui, en additionnant juste, donne aussi la date 1635 pour être celle de la naissance de ce dernier. Le même auteur, à l'article de Jacob, le fait naître cependant *entre* 1630 et 1635. Quelle logique! Quant à Salomon Ruijsdael, il jouissait déjà, en 1628, d'une certaine renommée, puisqu'il est cité et loué, en vers, par Samuel Ampzing, dans sa description de la ville de Haerlem, imprimée en cette même année 1628. Salomon n'aurait donc eu en ce moment-là

que quinze ans! C'est possible, mais fort peu probable! De nos jours, on n'est plus guère si précoce! Reculons donc aussi, et hardiment, la date de naissance du frère aîné et plaçons-la entre les années 1600 et 1606. S'il y a erreur, la différence sera, croyons-nous, peu sensible. Puis en restant dans ces limites, et en acceptant pour exacte la différence d'âge entre les deux frères, c'est-à-dire vingt-deux ans, nous arriverons, pour la naissance de Jacob, juste aux années 1622 à 1628; ce qui serait infiniment plus rationnel, — surtout par rapport aux millésimes que portent quelques-unes des productions de celui-ci, — que d'admettre la date 1635. Nous sommes, sur tous ces points, parfaitement d'accord avec M. W. Burger, et aussi avec M. Heris : car, quant à nous, nous n'acceptons guère ces grandes précocités que sous bénéfice d'inventaire et avec preuves en main.

Ces quelques inadvertances, si peu rares dans les publications traitant d'art, qui parfois ont cours pendant nombre d'années avant qu'on parvienne à les déraciner, ne prouvent-elles point surabondamment quel grand et important rôle la critique, bien comprise, doit remplir dans l'analyse et la coordination des données vagues et incertaines concernant la vie et les travaux des artistes? Malheureusement pour la science, ces erreurs non relevées nous viennent aussi prouver que la plupart des écrivains n'ont d'autre souci que de se recopier servilement, et toujours. La raison en est fort simple d'ailleurs : ils ne doivent pas amasser des matériaux, n'ont point des recherches à faire, et, par conséquent, le temps, chose si précieuse pour le travailleur, leur fait rarement défaut. Puis il est si commode et si facile de produire un livre au moyen d'autres livres, qu'ils ne savent guère résister à la tentation. Il est bien vrai qu'en procédant ainsi, les erreurs continuent d'exister tout comme par le passé. Mais qu'importe au fabricant? le tour est fait, et l'enfant, bien que supposé, prend pied dans le monde, où, presque toujours, grâce au nom qui le couvre, il est reçu avec les honneurs et les bénéfices que le mérite seul devrait obtenir (*).

C. De Brou.

(*) Ceci était écrit et à l'impression, lorsque M. Heris, l'un des experts du Musée royal de peinture, à Bruxelles, a bien voulu nous communiquer quelques-uns des articles publiés naguère par lui dans le journal *la Re-*

naissance, que, à notre grand regret, nous ne connaissions pas. Comme plusieurs passages de ces articles discutent les mêmes points que nous tâchons d'élucider, et qu'ils sont en quelque sorte des corollaires à nos propres propositions, nous nous permettons, avec l'assentiment de l'auteur, de les donner ici, afin de prouver que quand on a véritablement à cœur de chercher la vérité, on parvient fréquemment à la découvrir. Dans le premier de ces articles, qui a paru en 1840, l'auteur traite la question de la date de naissance de Meijndert Hobbema, et ses conclusions, vraiment judicieuses, semblent dictées d'intuition, tant elles touchent de près à la vérité. Voici quelques membres de phrase qui le prouvent :

« Suivant une supposition du révérend Pilkington, Hobbema reçut le jour dans la ville d'Anvers, vers 1611, et cet écrivain ajoute que les tableaux de notre artiste sont presque toujours ornés de figures peintes par David Teniers et Adrien Van Ostade. Comment l'imagination de l'homme peut-elle extravaguer de cette manière et enfanter de pareils rêves?... Tous les ouvrages que nous connaissons de cet artiste portent la date de 1654 à 1668. Or, Hobbema, qui à cette époque était à l'apogée de son talent, ne devait pas avoir plus de 25 à 30 ans (en 1668 il avait juste cet âge) ; il est donc plus que probable qu'il est né beaucoup plus tard, peut-être vers 1630 ou 1635. » Nous aimons à constater un jugement aussi rationnel.

Puis M. Heris continue : « Smith, d'un autre côté, fixe le lieu de naissance d'Hobbema à Harlem, vers 1629, et dit que Salomon Ruijsdael le comptait parmi ses élèves... Smith ajoute qu'il a possédé un tableau signé du nom d'Hobbema, portant le millésime de 1689, fait qui vient à l'appui de notre supposition, et qui nous confirme, pour ainsi dire, d'une manière positive, dans notre opinion qu'Hobbema est né vers 1635. » L'expert dit plus loin encore ceci : « Enfin Van Nieuwenhuyzen dit que plusieurs personnes le croient élève de Jacques Ruijsdael, frère de Salomon, mais qu'il ne peut rien affirmer à ce sujet, et qu'il est très-probable que ces deux grands hommes étaient liés d'une étroite amitié (nous disons la même chose), attendu qu'ils ont voyagé ensemble, qu'ils ont peint souvent les mêmes sites, et que parfois ils se sont imités l'un l'autre, jusque dans leur manière de peindre. »

Ce jugement est des plus sensés. Ce sont aussi les œuvres et les dates qu'elles portent qui guident M. Heris dans ses appréciations ; et lorsqu'il fixe la date de naissance d'Hobbema à 1635, il ne diffère de la véritable que de trois ans, puisqu'elle semble devoir être, d'après l'acte de mariage, 1638. Une seule date citée par M. Heris paraît être quelque peu sujette à caution : c'est celle de 1654 que l'expert dit avoir lue sur une des productions de l'artiste, car, en 1654, Hobbema ne pouvait avoir qu'envi-

ron 16 ans. A cet âge produire une œuvre marquante! le critique n'aurait-il pas lu un millésime imparfait?

Dans un autre article, publié en 1850, M. Heris discute également l'intéressante question de la date de naissance de Jacob Ruijsdael, et ses investigations aboutissent à peu près au même résultat que nos propres recherches. Voici quelques passages de ce travail :

« Ruijsdael (Jacques), selon tous les biographes anciens et modernes, naquit à Harlem en 1640, et mourut dans la même ville en 1681.

« Il doit y avoir une erreur dans cette date, car nous avons possédé des productions de ce grand artiste signées et datées de 1647. Descamps le fait naître en 1640, et George, expert du Musée de France, en 1635. Sur quel fait ce dernier peut-il établir cette date, puisque tous les biographes, contemporains de J. Ruijsdael, indiquent celle de 1640?

« D'après la date la plus probable de la naissance de ce peintre, il n'est guère possible que, suivant Descamps, Ruijsdael ait pu faire les tableaux que nous appelons ses ouvrages de première manière à l'âge de 7 ans; et, même en adoptant la date fixée par George, celle de 1635, ce ne serait encore qu'en raison d'un autre miracle, qu'à l'âge de 12 ans, Ruijsdael eût pu produire des œuvres aussi parfaites que celles que nous avons possédées et qui portent le millésime de 1647.

« D'un autre côté, on croit généralement que Salomon Ruijsdael a été le frère de Jacques. Mais le premier naquit en 1615 et Jacques en 1640; il y a donc un homme de 25 ans entre la naissance de ces deux frères. Ne serait-il donc pas plus probable que Salomon, au lieu d'être le frère, ait été le père de Jacques? (Cela serait vrai si le critique admettait la date 1640, mais ne l'acceptant pas, il ne peut alléguer une aussi grande différence d'âge, qui, naturellement, cesse d'être).

« Nous hasardons cette hypothèse par une autre considération basée sur l'étude profonde que nous avons faite des ouvrages de ce grand peintre. Elle consiste à admettre qu'il y a eu trois peintres de ce nom, soit père, fils ou frère, et elle est fondée non-seulement sur la manière dont leurs œuvres sont exécutées, mais encore sur la différence de leurs signatures. »

L'hypothèse qu'émet l'habile expert, celle de l'existence de trois peintres du nom de Ruijsdael, est plausible, mais plausible seulement; car, à notre connaissance, il n'existe aucune donnée certaine à cet égard; à moins qu'on ne veuille admettre comme preuves les différentes manières de peindre des deux artistes, et la diversité de leurs signatures : ce qui, à notre sentiment, est de peu de poids, par la raison qu'un artiste varie souvent de manière et de style dans ses tableaux, et qu'en outre l'orthographe d'un nom propre était fort sujet à varier aussi à l'époque des Ruijsdael. En voici un exemple : dans la description de la ville de Haerlem,

que nous citons plus haut, le nom propre de Salomon est écrit *Rustdael* (sic) à deux reprises, et cela sans qu'on puisse alléguer une faute d'impression. Dans des éditions postérieures il est nommé à la fois : *Rustdael* et Ruijsdael. Ce ne sont donc point là de véritables preuves, ce semble. Néanmoins nous dirons, avec M. Heris, que nous appelons l'attention de tous les connaisseurs en tableaux sur cette opinion.

Quant à l'autre hypothèse, que Salomon pourrait fort bien avoir été le père de Jacob, au lieu d'en être le frère, rien de certain ne vient non plus l'appuyer, et, quoi qu'il en soit, aucune donnée ne la confirme. Faute de preuves contradictoires, il est prudent d'accepter la tradition telle quelle, surtout parce que la différence d'âge qui semble avoir existé entre les deux frères n'est nullement une preuve pouvant infirmer la parenté fraternelle.

C. D. B.

EXPOSITIONS DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC (1).

EXPLICATION DES OUVRAGES

de peinture et de sculpture de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc,

Dont l'exposition se fera le 30 mai 1753, dans une salle de l'Arsenal, cour du grand-maître, sous les auspices de M. le marquis de Voyer d'Argenson, maréchal de camp et armées du roi, lieutenant général en sa province d'Alsace, gouverneur de Romorantin, inspecteur général de la cavalerie et dragons, directeur général de tous les haras du royaume, honoraire associé libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, vice-protecteur de l'Académie de Saint-Luc.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE D'HOURY, PÈRE, IMPRIMEUR-LIBRAIRE DE MGR. LE DUC D'ORLÉANS ET DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC.

M. DCC. LIII (2).

L'Académie de Saint-Luc, aussi ancienne que le goût des François pour la peinture et la sculpture, a toujours été une source d'artistes qui, en cherchant à se distinguer, ont travaillé de concert, et à l'envi les uns des autres, à porter à la perfection les arts qui sont l'objet de leur application et de leurs veilles. La glorieuse adoption dont les rois ont bien voulu honorer ce corps a nourri et entretenu leur zèle. C'est de cette Académie que sont sortis plusieurs hommes célèbres, à qui un mérite supérieur a procuré des honneurs immortels.

L'Académie de Saint-Luc a eu dans tous les temps des protecteurs illustres et éclairés. M. le marquis de Voyer d'Argenson, vice-protecteur de l'Académie, dont le zèle pour le progrès des arts égale la parfaite connaissance qu'il en a, ayant remarqué que l'exposition faite l'année dernière avoit contribué considérablement à soutenir et à augmenter l'émulation, sous son bon plaisir, l'Académie mettra les nouvelles productions sous les yeux du public, dont les suffrages ont encouragé les académiciens qui avoient soumis leurs ouvrages à leur jugement.

(1) Voir la livraison de mars 1862.

(2) Ce livret, de format in-12, se compose de 36 pages, y compris la préface.

Son Altesse Sérénissime Monseigneur le comte d'Eu ayant bien voulu accorder à l'Académie une salle à l'Arsenal, cour du grand-maître, on y exposera les nouveaux ouvrages.

EXPLICATION

des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc.

Par M. Spoède, recteur.

1. Deux tableaux, sous le même numéro, toile de trois livres, l'un représentant un combat de hussards au pistolet, et l'autre, à armes blanches.
2. Un autre tableau, même grandeur, représentant un chien et un butor.
3. Deux autres tableaux, toile de 30, représentant du gibier.

Par M. Mérelle, professeur :

4. Deux tableaux, de 6 pieds 8 pouces de haut chacun sur 4 pieds 4 pouces de large, représentant l'un, le portrait de madame la Dauphine, tenant une guirlande de fleurs ; et l'autre le portrait de Madame Victoire, appuyée sur la corniche d'une colonne, donnés par Madame la Dauphine et par Madame Victoire à M. le duc de Gesvres, pour le salon de son château de Saint-Ouen.
5. Le portrait de Mme de *** ; de 2 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large, peinte en huile.
6. Deux autres tableaux, de 3 pieds 1/2 de haut chacun sur 2 pieds 10 pouces de large, l'un représente le portrait de M. de ***, l'autre, le portrait de Mme son épouse.

Par M. Dumesnil, jeune :

7. Deux tableaux de 3 pieds de haut chacun sur 2 pieds de large, représentant l'un, un jeune homme tenant une portefeuille sous son bras, et l'autre, une petite fille allant à l'école.

Deux autres petits tableaux, l'un représentant une dame dans son lit, lisant une lettre ; et l'autre, un monsieur qui se fait chausser par son domestique. Ces deux tableaux portent chacun 1 pied de haut sur 15 pouces de large. Ces quatre tableaux sont sous le même n°.

Par M. Huet, professeur :

8. Un tableau, de 5 pieds sur 4, représentant un chien peint à l'hermitage de Bagnolet.

Par M. Le Mercier, professeur, rue du Gindre :

9. Un tableau, toile de 25, représentant l'Oisiveté, ou le chat qui va au fromage.

Par M. Vincenot, professeur :

10. Quatre esquisses sous le même numéro, de terre cuite, d'un pied de

haut chacun, représentant la sainte Vierge, saint Joseph, saint Jean l'évangéliste et saint Michel, qui ont été exécutés pour le Canada.

Par M. Wandervoors, professeur :

11. Deux modèles en terre, représentant deux enfants couchés.

Par M. Dupont, professeur :

12. Un modèle en plâtre, de 2 pieds de haut, représentant Pomone avec le génie de Vertumne, qui se découvre en levant son masque, et le tenant à la main. Ce modèle a été exécuté en pierre, de 6 pieds 1/2 de haut, dans le jardin potager de M. le comte d'Argenson, à Neuilly.

Un autre modèle de la même hauteur, représentant une nayade versant de l'eau avec une coquille.

Un modèle, représentant un enfant sur un cheval marin, pour être exécuté en marbre, pour servir de jet d'eau, et plusieurs autres esquisses du même auteur et sous le même numéro.

Par M. Blondeau, adjoint à professeur :

13. Un groupe d'animaux, représentant un loup avec des chiens et d'autres chiens. Ces deux modèles appartiennent à l'auteur.

Par M. Cousinet, adjoint et sculpteur de S. A. S. le prince de Condé :

14. Un petit modèle d'une chapelle de la sainte Vierge que l'auteur a exécuté en grand, de 30 pieds de haut sur 24 pieds de large, pour la paroisse de la Magdeleine en la Cité, et d'autres esquisses de la sainte Vierge, pour la même chapelle, que ledit auteur a exécutées, de six pieds de proportion, et quelques autres esquisses sous le même numéro.

Par M. Desbaptiste, adjoint à professeur :

15. Une suite de cinq esquisses pour mettre sur le bâtiment de M. le comte d'Argenson de Neuilly, du côté de l'eau, l'autre partie ou côté ayant été fait par M. Dupont.

16. Sur l'angle, deux génies de la Marne et de la Seine, groupes avec des fruits et attributs de rivière; un enfant qui court seul et attrape un cygne dans des roseaux.

17. Une nayade appyée sur une rame. Un chasseur qui en s'arrêtant est actionné à admirer cette nayade.

18. Une nymphe au retour de la chasse du héron qui regarde avec attention une compagne qui lui fait voir deux oiseaux qu'elle attrape dans ses filets.

19. Une esquisse sur un piédestal ovale, représentant Psiché en admiration de se voir l'épouse de l'Amour; tenant une lampe d'une main et un poignard de l'autre, pour égorger le monstre qu'elle s'imaginoit d'avoir pour mari; l'Amour endormi semble, à la lueur de la lumière, commencer à s'éveiller.

20. A côté, deux autres petits groupes, l'un tenant la lampe, et l'autre semble raconter les amours de Psiché dans la caverne, en tenant l'Amour, qui alors lui étoit invisible. Ces trois morceaux sont pour Mme de Villemur, à Neuilly.

21. L'esquisse d'un Borée pour M. Hatte, fermier général. Le modèle est en grand.

22 Esquisse d'une cascade pour Mme Dumetz en sa maison de Charonne, représentant un jeu de deux Amours, dont l'un se sent pincé par une écrevisse qu'il vouloit prendre sous des rochers, et envoie demander des secours, pendant que de la main droite il tient un trait caché, pour lancer à qui viendroit pour le secourir. Ces ouvrages sont de plomb doré, pierre et marbre.

23. Le modèle d'une chapelle gothique que l'on veut décorer, où est la châsse de saint *** qui est tirée entre deux colonnes, et ne peut être dérangée pour quelque cause que ce soit; au dessous est le tombeau du saint ***. Cette décoration sera de plomb, bronze et marbre, et au-dessus seront deux enfants tenant une suspension et soutenue par deux anges, portant la châsse du saint. Le tout servira pour faire fond à un autel à la romaine, de 12 pieds au devant de la décoration et marquera jusqu'au niveau des pieds; de sorte que l'on pourra en juger du point du chœur et de la nef; un cartel, représente les armes et dignités de M. l'évêque de Condom.

Par M. Susanne, adjoint à professeur :

24. Deux petites esquisses sous le même numéro.

Par M. Cressens, adjoint à professeur :

25. Manassès dans les chaînes, au repentir de ses crimes.
Une tête modelée sur nature.
Un bas-relief de cire.
Vénus et Vulcain.
Un petit bas-relief de jeu d'enfants, représentant les arts, modelés, le tout sous le même numéro.

Par M. Jollain, adjoint à professeur :

26. Deux dessus de portes, l'un représentant le Printemps et l'autre l'Été.

27. Trois esquisses peintes, et plusieurs dessins à trois crayons sous le même numéro.

Par M. Besnard, adjoint à professeur :

28. Deux petits tableaux sous le même numéro, de 10 pouces 1/2 sur 7 pouces 1/2 de large, représentant l'un, une Danse champêtre, et l'autre, un petit Marché.

Par M. Chantereau, adjoint à professeur :

29. Plusieurs tableaux, représentant des repos champêtres, des figures, animaux et autres, sous le même numéro.

Par M. Guérin, adjoint à professeur :

30. Trois tableaux, de 3 pieds de haut chacun sur 4 pieds de large, représentant les âges, excepté l'Enfance. Ces tableaux appartiennent à M. de Gourgues.
31. Deux autres tableaux, de chacun 2 pieds 1/2 de haut sur 3 pieds de large, l'un représentant une Léda, et l'autre, une Vénus qui embrasse l'Amour. Ces deux derniers appartiennent à M. Buchelay de Savalette.

Par M. Eisen, adjoint à professeur ;

32. Un dessin d'une vue de Paris du pont Royal au pont Neuf. Les figures représentent l'entrée de Son Excellence M. le comte de Kaunitz Ritzberg, ambassadeur de l'Empereur. Le dessin a environ 3 pieds 1/2 de large sur 2 de haut.
33. Plusieurs autres dessins tirés des contes de Lafontaine.
34. D'autres qui doivent servir d'ornements au poëme de la Christiade.
35. Le dessin du frontispice fait pour la nouvelle édition d'Alphonse du Fresnoy.
36. Autre pour la nouvelle édition du Puffendorff.
Plusieurs vignettes pour le même ouvrage.
37. Plusieurs autres dessins d'un œuvre suivis, à l'usage de différents artistes : architecture, sculpture, ciselure, orfévrerie, bijouterie, que l'auteur fait graver pour lui, contenant 6 feuilles chaque livre, dont il vient de mettre le premier au jour, qu'il a eu l'honneur de dédier à M. le marquis de Voyer d'Argenson, maréchal des camps et armées du roi, lieutenant général pour Sa Majesté en sa province d'Alsace, gouverneur de Romorantin, inspecteur général de cavalerie de dragons, directeur général des haras du royaume.
38. Le portrait d'une demoiselle, peint à l'huile, de grandeur tabatière.

Par M. Hubert, conseiller :

39. Un groupe en bronze, de 2 pieds de proportion, représentant Pétus et Arie; Arie présente un poignard à son mari, après s'en être frappé le sein, lui disant : Tiens, Pétus, il ne fait point de mal.

Par M. Glain, conseiller :

40. Le portrait de Mme Sapata.
41. Le portrait de Mlle ***.
42. Le portrait de Mme la *** tenant une brochure.
43. Le portrait en buste de Mme de ***.
Une tête coiffée à la provençale.
Une tête de fantaisie.

Par M. Vigé, conseiller :

44. Le portrait de M. le prince de Turenne.
45. Le portrait de M. Spoède, recteur de l'Académie de Saint-Luc.
46. Le portrait de Mme Vigé en marmotte.
47. Deux petites esquisses, représentant un petit garçon demandant l'aumône, l'une, et l'autre représentant Mme Favart en marmotte.
48. Un tableau, représentant M. le comte de Vitry en petit hussard.
49. Plusieurs autres sous le même numéro.
50. Un petit hussard, représentant M. de Forsy, le fils.
51. Autre petit enfant en corps de robe.

Par M. Pougin de Saint-Aubin, conseiller :

52. Le portrait de Mme de Sassenay.
53. Le portrait de M. le comte de Lillebonne.
54. Le portrait de Melle Fauconnet.
55. Le portrait de M. l'abbé Tardif.
56. Le portrait de M. le chevalier de Brébant.
57. Le portrait de M. Vaultier.
58. Le portrait de Melle de Chenneville.
59. Le portrait de Mme la comtesse de Mory.
60. Le portrait de M. P.
61. Le portrait de M. D. L. R.
Le portrait de Mme D. L. R.
Le portrait de M. D. L. S.
62. Le portrait de Mme la marquise de Beuvron et de mademoiselle sa fille en Savoyardes.
63. Le portrait de M. l'abbé Fontaines.
64. Le portrait de M. Mainhulle.
65. Celui de Melle d'Ambleville en sœur grise.
66. Le portrait de Mme de Verrière.
67. Celui de Melle Guéant.
68. Le portrait de Mme de ***.
69. Le portrait de M. l'évêque de L.
70. Celui de M. d'Hamecourt.

Le portrait de l'auteur, peint par lui-même, peignant son fils.

70 *bis*. Le portrait de Mme Garnotel.

Par M. de Flotte Saint-Joseph, officier des vaisseaux du roi, amateur de l'Académie :

71. Un tableau de 3 pieds de long, représentant un clair de lune ; la mer y est calme, et promet une heureuse navigation.

72. Autre tableau, même grandeur, représentant un soleil levant dans un port de mer d'Italie.

73. Autre tableau, de 4 pieds 1/2 de long sur 3 pieds de haut, représentant un soleil couchant dans une rade d'Afrique.

Par M. le Clerc, ancien professeur :

74. Cinq tableaux sous le même numéro, l'un représentant le Jeu de la main chaude, peint sur toile, grandeur de 20 pouces de long sur 15 pouces de haut.

Et les quatre autres, peints sur bois ; sujets tirés des Métamorphoses d'Ovide, grandeur de 17 pouces de long sur 14 pouces de haut, représentant Diane qui fait dépouiller Calliste, qui avait été engrossée par Jupiter ; et l'autre, Diane surprise par Actéon, qu'elle change en cerf, lesquels tableaux appartiennent à M. Girard, sous-fermier.

Par M. Dumesnil, l'aîné, ancien professeur :

75. Un saint Jean, plus grand que nature, prêchant ; toile de 4 livres.

76. Le portrait de M. ***.

Par M. Lemaire, ancien professeur :

77. Un tableau en forme d'esquisse, toile de 48, représentant une femme forte, épouse et veuve de Cinaté, prince de Galatie, qui fut tué par le roi Cinoris, amoureux de cette princesse, dans l'esprit de l'épouser, et à quoi il parvint ; mais elle ne l'épousa que dans le dessein de venger la mort d'un mari qu'elle aimoit tendrement ; et pour remplir sa juste vengeance, elle empoisonna la liqueur qu'il devoit boire à l'autel : Diane en boit la première et a le plaisir de voir mourir le parricide de son mari trois heures avant elle.

78. Le portrait d'un jeune homme, peint en pastel, dans une bordure ovale.

79. Le portrait de M. de Brou, conseiller d'État et au conseil royal, pastel, toile de 10.

80. Le portrait de M. de Tourempré, gentilhomme, seigneur de ***.

81. Le portrait d'un prêtre, docteur de Sorbonne, en fourrure, tenant un livre à la main, toile de 25, peint à l'huile.

82. Le portrait d'une jeune demoiselle habillée en cordelier, pastel, toile de quatre.
83. Un tableau, représentant des fruits, toile de 10.
84. Le portrait de l'auteur peint par lui-même, pastel.
85. Un tableau, toile de 40, représentant M. Bois de Vigny, exempt des Cent-Suisses de la garde du roi, historié avec messieurs ses frères et parmi les beaux-arts dans son cabinet.

Par M. Allais, ancien adjoint :

86. Deux grands portraits, peints à l'huile, sur toile de 4 pieds sur 5, l'un représentant Mme de *** tenant un éventail, et l'autre, Mme de *** à sa toilette ajustant mademoiselle sa fille.
87. Un portrait, toile de 25, représentant Mlle Mazarelly, en chasseuse.
88. Le portrait en pastel de M. le Facteur, petit buste, toile de 8.
89. Le portrait de Mme Guilbert, même grandeur.
90. Le portrait de Mme la comtesse de Surgère jouant de la musette, toile de trois pieds sur quatre.

Par M. Cornu, ancien adjoint à professeur.

91. Un tableau, toile de six livres, représentant Samson, pris par les Philistins pour la première fois.
92. Un autre tableau, de trois livres, représentant Suzanne surprise par les vieillards.

Autre ibid., représentant Loth et ses filles en adoration des rois, toile de 30.

Un saint Jean dans le désert, toile de 20.

93. Quatre tableaux faits à l'occasion d'un mariage.

Le premier représente l'entrevue des deux amants au sujet dudit mariage, près l'abbaye de Montmartre.

Le second, la réception de l'amant dans la maison de campagne de son futur beau-père, en présence de la famille, à Clignancourt.

Le troisième tableau et le quatrième, traités allégoriquement, représentent le soir et le matin du jour de cet hymen, figurés par des Amours, dont les uns, le matin, préparent une toilette, avec tous les instruments qui en dépendent, et les autres, pour désigner le soir, préparent le lit nuptial et tout ce qui regarde le moment du coucher. Lesdits quatre tableaux sont sur toile de 20 chacun.

Par M. Chevalier, ancien adjoint.

94. Le portrait de M. de Maupeou, premier président du Parlement de Paris, toile de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large.
95. Le portrait du Révérendissime Père Duchesne, général et abbé de Sainte-Geneviève, patronne de Paris, toile de 25.

96. Le portrait de M. Janvier de Flaiville, avocat en Parlement, exerçant à Chartres, en robe de chambre dans son cabinet, montrant de la main droite un livre de belles-lettres, groupé, avec le projet abandonné d'un dictionnaire universel, et indiquant de la main gauche les attributs de sa profession.
97. Une esquisse de 11 pouces de large sur 7 pouces 1/2 de haut, représentant la Peinture, la Sculpture et le Dessin : sujet qui a été exécuté en trois portraits sur une toile de 5 pieds sur 4.
98. Un petit tableau de 15 pouces de haut sur 9 pouces de large représentant M. de T*** dans son cabinet, caressant son chien.
99. Le portrait de M. et de Mme Menestrier en ovale.
100. Le portrait de M. Vanek, officier de la connétablie, toile de 25.
101. Le portrait de M. Huet, professeur de l'Académie.
102. Un tableau représentant des fruits, un lézard et un limaçon, de 2 pieds 1/2 de long sur 1 pied 8 pouces de haut.

Par M. Lefèvre, fils d'ancien directeur.

103. Le portrait de M. Belissen, chevalier, secrétaire général de l'ordre hospitalier du Saint-Esprit.
104. Les portraits en pastel de M. de ***, quartenier de la ville, et de Mme son épouse.
105. Le portrait en pastel de M. de Chalange en Savoyard.
106. Le portrait en pastel de Mme ***.
107. Le frère de l'auteur, à huile, toile de 4.
108. Le portrait de l'auteur, en pastel.

Par M. Pithoin, l'aîné, ancien directeur.

109. Un buste de terre cuite, représentant le portrait de M. le maréchal de Belle-Isle.

Par M. Bizet, ancien conseiller.

110. Deux tableaux toile de 25, l'un représentant une jeune fille qui donne à manger à un serin, et l'autre un jeune garçon qui dessine.
111. Un autre, toile de 40 en hauteur, représentant Vénus et Adonis.

Par M. Viallis, peintre du roi et de l'Académie.

112. Le portrait de Dom Philippe, infant d'Espagne, duc de Parme.
113. Le portrait de M. le chevalier de Perrin.
114. Le portrait de M. Danthoine, trésorier et écuyer de Madame Infante, duchesse de Parme.
115. Le portrait de M. Duchesneau, chevalier de l'ordre hospitalier de Saint-Lazare.
116. Le portrait de M. Desglant.
117. Le portrait de M. Destourelles, agent de la ville d'Avignon.

118. Le portrait de M. Franc, architecte de l'hôtel royal des Invalides, et de Mme son épouse.
119. Le portrait de M. Hemmery.
120. Les deux portraits de MM. Torram, frères.
Le portrait de Mlle ***, habillée à la grecque.

Par M. Soldini.

121. Un tableau, toile de 20, représentant Psyché entrant dans la grotte d'un vieillard.
122. Deux autres petits tableaux ovales dont l'un représente une bergère, et l'autre une marine.
Autre, représentant un dénicheur de moineaux.
Un autre tableau représentant un sujet champêtre.
123. Deux petits tableaux en pastel, dont l'un représente un berger et une bergère, et l'autre une bouquetière et plusieurs esquisses.

Par M. Pothier, au Palais-Royal.

124. Un tableau, toile de 4 livres, qui représente Vénus qui se sépare d'Adonis et lui recommande de ne point s'exposer à la chasse contre les bêtes féroces.

Par M. Galant.

125. Esquisse en bas-relief allégorique, au projet de l'école militaire. Le roi se repose sur son trophée : son génie lui en produit le plan; le roi le montre au ministre, qui en paraît frappé d'admiration. Le ministre présente au roi la Noblesse ; elle s'incline en remerciant le roi. A la droite du roi est la France, assise sur la douceur du gouvernement et d'une main soutient le plan qui est appuyé sur un... fondement du génie de l'École : la France admire le roi, et inspire à la jeune noblesse de correspondre aux désirs du roi. La Jeunesse paraît témoigner ses nobles sentiments, embrassant d'une main drapeaux et étendards, et de l'autre main elle embrasse la France, témoignant ne jamais sortir de l'État.
Plus loin on voit deux jeunes soldats désirant se former par l'amitié en autel. La Renommée couronne le roi, et annonce partout les bienfaits du monarque. Le fond est le Temple de Mémoire, où est gravé le portrait du roi.
126. Apollon, après la défaite du serpent Pithon, rencontre l'amour et le méprise, en lui disputant les armes ; mais après tous ces mépris qu'en fait Apollon à l'Amour, et lui avoir chanté sa victoire, l'Amour lui en témoigne du mépris, en répondant que son carquois était au-dessus du sien et disant qu'il avait pouvoir sur les dieux : il part en le menaçant, et lui fait sentir dans son cœur le

suprême pouvoir de sa puissance en le frappant d'amour pour Daphné.

Par M. Nollekens.

127. Un tableau représentant la Femme adultère.
Un tableau représentant l'Académie de ***, qui dessine d'après la bosse.
Une femme qui joue de la vielle, représentant une vendange.

Par M. Raguenet.

128. Vue de l'île Notre-Dame, et partie de celle de Saint-Louis.
129. Vue de la porte de Saint-Bernard, vue de l'Hôtel de Ville de Paris, de l'hôtel des Ursins.
130. La pointe de l'île Saint-Louis et le port Saint-Paul, vus du coin de la rue de Seine, quai Saint-Bernard.

Par M. Barrere.

131. Portrait en pastel, toile de 20, de M. ***, officier du roi, tenant un porte-crayon.
132. Portrait de M. ***, à huile, toile de 30, tenant une pipe.
133. Portrait de Mlle ***, en pastel, toile de 12.
134. Portraits de l'auteur et de son épouse, peints par lui-même, en pastel, toile de 20.

Par M. Roussel.

135. Le portrait de M. de la Martinière, peint à huile, de 5 pieds de haut sur 4 de large.
Le portrait d'une dame et celui d'une demoiselle tenant un livre de musique, peints à huile, toile de 20.
Portrait d'une dame, aussi peint à huile, toile de 8.
Les deux portraits des deux enfants de M. le comte de Dressen en habits de hussard, peints en pastel, toile de 12.
Le portrait d'une dame, peint en pastel, toile de 10.
Le portrait d'un jeune enfant, pinçant l'oreille d'un chat, en pastel.

Par M. Dequoy, peintre du roi.

136. Un tableau de Vénus couronnée par l'Amour pour la victoire qu'elle avait remportée contre Junon et Pallas. C'est un seul avec ce qui suit.
137. Le jugement de Pâris et les attributs des deux déesses.
138. Un saint Jean évangéliste.
Un saint Jacques le Majeur.
139. Le portrait d'un cordelier, docteur de Sorbonne.
Le portrait d'un principal de collége.

Par M. Cuzes, fils.

140. Un tableau de 3 pieds 3 pouces de long sur 2 pieds 2 pouces de haut, représentant Alphée et Aréthuse.

Un tableau, toile de 25, représentant une vue de Rome du Campo Vaccino.
Un tableau, toile de 6, représentant Piram et Tisbée.
Le portrait d'une dame, toile de 25.
Un tableau, toile de 25, représentant l'Enlèvement d'Europe.
Un tableau, toile de 10, représentant Jupiter et Calisto.

Par M. Pithoin, fils.

141. Trois chutes de fleurs, en terre cuite, faites d'après nature.

Par M. Durand.

142. Un tableau, toile de 6 livres, représentant l'ombre d'Achille qui paroît en Grèce, et demande que sa mort soit vengée par les cendres de Polixenne. Aussitôt on arrache Polixenne d'entre les bras de sa mère.

143. Un tableau, toile de 30, représentant un paysage.
Un tableau, toile de 6, représentant un peintre.
Un tableau, toile de 30, représentant Narcisse.
Autre petit tableau, toile de 6, représentant une pastourelle.
Un tableau, toile de 3 livres, représentant Arion.

Par M. Huet.

144. Un tableau de 3 pieds sur 2 pieds 1/2, représentant un buffet.
Autre tableau, même grandeur, représentant un vase garni de fleurs.
Trois autres tableaux, représentant des fruits, sous le même numéro.

Par M. Guillet.

145. Un tableau, toile de 4 livres, représentant des rochers et paysages.

Par M. Vernezobre.

146. Un tableau de 22 pouces sur 18 pouces de haut, représentant une carpe.

De Mme Vernezobre.

147. Le portrait de M. ***, en pastel.

Par M. Moulin.

148. Un tableau, toile de 4 livres, représentant un paysage où sont des rochers et une chute d'eau.

Par M. Dutilleul.

149. Un tableau d'un panier de pêches de 12 pouces de large sur 9 pouces de haut.

150. Un tableau de 2 pieds 1/2 de long sur 2 pieds de haut, représentant des portraits de tulipes.

151. Un tableau, toile de 50, représentant différents légumes et animaux.

152. Un tableau de 22 pouces de haut sur 18 de large, représentant une corbeille de fleurs et quelques fruits.

Par M. Neveu.

153. Le portrait de Mlle de ***, toile de 30.
Le portrait de M. l'abbé de G***, toile de 40.
Le portrait de M. le G***, toile de 40.
Le portrait de Mme ***, toile de 40.
Le portrait de Mlle ***, toile de 25.

Par M. Villebois.

154. Le portrait de M. ***, graveur en taille-douce, toile de 20.
Les portraits de M. et Mme R***, toile de 20.
Le portrait de Mme *** en Napolitaine, de 12 pouces de haut sur 9 pouces de large.

Par Mlle de St-Martin.

155. Un médaillon du roi de 2 pieds de haut en ovale sur 1 pied 1/2 de large.
156. Le portrait de M. *** dans son cabinet, de 4 pieds de haut sur 3 pieds et demi de large.
157. Le portrait de M. Voisin, horloger, de 3 pieds de haut sur 2 pieds et demi de large.

Par M. Clermont.

158. Un tableau, toile de 50, représentant un lièvre et des perdrix.
159. Des fruits.

Par M. de ***.

160. Le portrait de Mlle la marquise de ***, soutenue par les Grâces, toile de 25.
161. Le portrait de M. et Mme Subro, toile de 25.
162. Le portrait de M. et Mme La Mare, toile de 25.
163. Le portrait de Mme de ***.
164. Le portrait de Mme de ***.
165. Le portrait de M. Thonnelier, officier de la reine.

Par M. Corége, rue Saint-Médéric.

166. Un tableau représentant le sacrifice d'Abraham.
167. Un autre représentant Judith qui coupe la tête d'Holopherne.
168. Un autre représentant la mort d'Adonis.
169. Une esquisse représentant Énée qui poursuit Hélène.
170. Deux dessins, l'un représentant le jugement de Salomon, et l'autre Salomon qui encense les idoles.
171. Plusieurs autres dessins sous le même numéro.

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les Directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Les architectes, les ingénieurs, les tailleurs d'images et les fondeurs de quelques villes du nord de la France et de la Belgique, aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

(SUITE) (1).

JAN DE GAND, PASQUIER DE GAND, JAN RICHART.

En 1520, Jan de Gand, pointre, reçoit VIII s., *pour avoir fait ung patron, pour faire les arceaux de la nouvelle tour*, alors que XVI l. sont allouées à Pasquier de Gand, *tailleur de blanque pierre, qui avoit taillé pour la petite boucherie une grande custode, servant à mettre une istoire, ou ymage, avecq les cappes franchoises* (2) du pignon de laditte custode, et dix piez de capron, pour capronner les deux murs, à deux costez dudict pignon, et une petite custode pour ung ymage sur le pignon vers les halles, et livré le piere et taille d'icelle œuvre.

Il reçoit encore XI l. X s., pour avoir taillé IIIIXX piez d'entablement, mis en œuvre à le noble tour, à raison de II s. VI d. le piez.

En 1534, il demande XIIII l. II s., pour avoir rapoinctié le custode de la vierge Marye, au pont des Five.

Longtemps après (1550), Pasquier de Gand et Me Jan Richart, aussi tailleur de blancq, obtiennent les diverses sommes, alors considérables, que voici :

II c. IIIIXX l., pour avoir faict aux boucheries et halles nouvelles (3) plusieurs parties des tailles de blancq; premiers, *cincq grans tabernacles avec leurs entrepiedz et dossiet*, comprins trois chambrans deseure les huiseries desdittes halles, sur les devant;

XXX l., pour cincq fenestres aux pignons de devant;

XXXII l., pour *l'enrichissement* deseure lesdittes fenestres;

LXII l., pour deux cleres voies aux costés du grand pignon;

(1) Voir le numéro du mois de mai.

(2) Les lignes qui précèdent ont été imprimées, par erreur, à la fin de la correspondance du même auteur, insérée dans le cahier précédent de *la Revue*. Nous avons dû les répéter, afin de placer le paragraphe entier sous les yeux du lecteur.

(3) En 1442, on parle d'un engien pour monter amont les deux ymages fournies par Jehan Descamps, dit *Brasepot* (pour ce tailleur d'images, voy. *Nos Artistes*, p. 85), et placées sur la devanture de la halle.

XI l., pour le furnissement des trois pignons de devant, comprins *le trépied du lion;*

XXXVI l., pour *trois tabernacles, entrepied et dossal*, pour trois chambrandes deseure les huiseries de derière;

XXXII l., pour quatre fenestres à double croisillon, à VIII l. le pieche;

XVIII l., pour *l'enrichissement* deseure lesdittes fenestres;

X s., pour les tablettes et glachis de pignons de derières.

Très longtemps auparavant (1405) Willaume de Thielt avait sculpté IIII *visages* sur les quatre bouques du comble.

JAN DE SAILLY, ANTHOINE COPPIN, JAN DE SAINS, GUILLAUME DE GAND.

N'oublions pas le tailleur d'images Jan de Sailly, qui fait payer VI l. ung lion, mis sur le pignon desdittes halles; le même prix, *deux hommes saulvaiges*, et XL s. une fleur de lys.

Quant à Anthoine Coppin, aussi tailleur de imaiges, il obtient XL s. pour avoir tailliet les boucquetz de la maison des bouchiers.

L'année suivante, l'imaige de la vierge Marie, placée sur les halles nouvelles, est payée XX l. à Jan de Sains, tailleur des imaiges, et le peintre Jan Prévost demande C s. pour la peindre.

De son côté, Jehan Lerouge, plommier, fond et jete le plomb aux piedz et brach, au lion assis sur les nouvelles boucheries, pour tenir la banière.

En 1561, Guillaume de Gand livre III C. piedz demy de petite *liste* à II s. le pied;

CL piedz demy de grosse liste, à III s. le pied;

Deux chambres d'huis, contenant ensambles XXI piedz, à IIII s. le pied;

LI *vaulsoirs d'arquetz* (1), à II s. pieche;

C coings d'arreste, à II s.;

Deux couronnes de cheminée, contenant ensamble XXVIII piedz, à III s. VI d. le pied;

CXXXIX piedz d'entablement, à III s. VI d. le pied;

VIII corbeaux de pignon, à III C. pieche;

Une rayère de pierre blanche (2) de XII C.;

Une pierre, en laquelle est la datte du temps, de XXIIII s.

Le tout mis en œuvre à l'escolle latine de la ville (3).

(1) En 1562, XVI *cailleaux de platte bende*, à III s. chaque, sont mentionnés.

(2) Un individu est condamné (1466) à LX s. de ban enfrainct, pour avoir mis *blans caillioux* au rivaige, contre les bans et ordonnances.

(3) 1562. On remet 24 l. à Me Nicolas de Orgle, Me d'escolle de la langue latine, à Lille, pour une oreloge qu'il avait achetée pour cette escolle. Pour IIII *pains de terre*, mis en œuvre à une citerne de l'escolle et aux bustes des fontaines à XVIII d. pieche, XXX l.

Les échevins suivaient ainsi le conseil d'un moraliste du XIVe siècle, déclarant que *predicator primo debet monere ad scolarum frequentiam, de l'escolle hanter et venir.*

David Dugardin, Sébastien Van Oye.

En 1557, Me David Dugardin porte à Bruxelles *les patrons et conceptz, qu'avoit faict Me Sébastien Van Oye* (ailleurs : Van Noyel), *ingénieur du roi*, auquel on avait donné IIC l., outre ses dépens, s'élevant à LVIII l. II c.; patrons relatifs au regrandissement requis pour la sceureté et commodité de la ville.

Deux ans après, et à son retour de la ville de Douai, où il s'était transporté pour observer les mollins (1) à tirer terres sur les murailles, moulins dont il prit les patrons, il se rend à Béthune, affin de visiter et scavoir comment les pontz de bois servans à entrer en ceste ville, estoient faitz, affin de, selon ce, faire cestuy de la porte de Sainct Saulveur.

En 1565, il va à Pont-à-Wendin avec Jehan Piot et Nicollas Coinart, solliciteur des ouvraiges de la ville de Cambray, pour scavoir leur advis en quelle sorte l'on polroit forteffier le passaige dudict pont contre l'ennemy.

Paul le Prince, Jehan Faict, Fay, Faix, Guillaume Waymel, Carolo Thety, Jacques Petit, Mathieu Bollin.

En 1571, non-seulement on acquitte la dépense, faite par Me Paul le Prince, ingéniaire de la ville de Bruxelles, dépense s'élevant à LXXIX l. IX s. VI d.; mais on lui remet encore C l. pour avoir visité la forteresse, afin de trouver les moiens d'en distraire les coullins, et aussy pour le fait de la nouvelle rivière et de la descente des eaues du Pont-à-Wendin (2).

On fit aussi venir Jehan Faix, ingéniaire à Valenciennes.

A ce dernier, qui fit *au petit pied la carte de la fortifficacion de la ville*, on accorda CIIIXX l.

De son côté, Artus Wepplier, carton, recevait III l. pour son sallaire et voitures *des modelles de walle et canal des eaues sauvages*, envoyées à eschevins par Me Paul du Prince, ingéniaire.

Deux ans après, le Me maçon de Lille, Guillaume Waymel, *fait ung patron pour le ventellé du wallé*, situé hors la porte du Molinel, et donne par escript son advis, au sujet des fortifications qui pourraient s'opposer à une soubdaine emblée.

(1) En 1572, Henri Winter, du pays de Gueldres, fait *un modelle de moullin, pour faire mouldre* III *mollins à cheval et un à eau par un mesme mollin*, et obtient XL l. du magistrat,

(2) En 1564, on alloue XL s. à celui *qui a doublé, point et tiré la quarte du Pont-à-Wendin.*

En 1575, Jehan Fay demande XLII l. pour avoir visité la ville et regardé pa [1]quel moien on polroit éviter qu'elle ne fust surprinse de l'ennemy, et aussy visité la rivière nouvelle, encommenchiée hors la porte du Molinel, pour adviser le lieu plus convenable, où on polroit faire le walle, pour passer les basteaux dedens la ville, et *avoir faict deux poursjectz et desseing au petit pied.*

Quelques années après (1578), Carolo Thety, gentilhomme de la maison de l'archiduc Mathias, et fortement recommandé par ce prince, s'étant rendu d'Anvers (1) à Lille, pour entendre à la fortifficacion d'icelle ville, avoit lieu d'exalter la haute générosité des échevins qui, tout d'abord, lui faisoient présenter une chayne d'or, estimée III C LXVIII florins, puis lui offroient et à ses serviteurs II C. XXVII florins V pattars, au lieu de une haghuenée, que l'on ne a recouvert à la main.

Il fallut en outre donner XLV l. XVI s. à George Leconte, serviteur de M. de Coupigny, pour les despens fays, en venant de la ville d'Anvers à Lille; IIII C. XXXII l. XVI s. à Guillaume Lachier, eschevin, pour sa dépense en divers lieux.

Enfin, un second voyage ayant été jugé indispensable, la ville dut encore allouer IIII C. l. à Carolo Thety, et acquitter sa dépense, s'élevant à IIII C. LXXIIII l.

Quant *au plan, fait et dressé par cet habile ingénieur, il fut peint par Pierre de le Fortrie, painetre et verriereur, qui exigea* VII l. (consulter les *Mélanges historiques* de M. Champollion-Figeac, tom. III, pag. 81.)

A Jehan Duthoit, pottier de terre, il fallait payer XXI s., prix *des sept pains de terre de pottier ouvrés, pour faire les pátrons des bolwercqs par les ingéniaires* (2).

En 1595, Jehan Faiet, qui s'intitule Me des œuvres et ingéniaire, obtient IIIIXX l. *pour avoir faict et dressé une carte figurative, par alfabet, de la terre de Pont-à-Wendin*, nouvelle acquisition de la ville.

En 1595, il se transporte à Billy Berclau, près La Bassée, à l'effect de illecq visiter le rivaige rompu, en *en faire ung patron.*

Cette même année, on visite les bonnes (bornes) faisans séparacion de la banlieuwe, pour justifier la carte qu'il avait dressée.

En 1599, XX l. lui sont accordées, pour avoir faict *plusieurs patrons*, afin de méliorer le walle de Deulesmons, *avecq le plain* (plan) *dudict walle*

(1) En 1604, l'abbé de St-Bertin faisait remettre II C. l. à Octavio Bener, paintre d'Anvers.

(2) L'argentier porte aussi en dépense les diverses sommes déboursées pour cinq longhues chennes de quinze gros la pieche, deux aultres chaines de unze gros la pieche, dix ronts nocquetz, à vingt-sept pattars la douzaine, sept nocquetz à cœur, de cincq gros la pieche, *le tout pour s'en servir pour loyer ensemble vacabondes et aultres, ayant ouvré à la fortifficacion de la ville.*

et ung relief, et avoir dévisé et calculé combien tout ledict walle debvoit couster.

En 1600, on remettait XXXI l. X s. à Jehan Faiet, pour le coust *d'ung baston virlé d'argent*, lequel appartiendra à la ville, et en aura ledit Me Jehan seullement l'usance.

De son côté, Jacques Petit, charpentier, recevait XV l. *pour ung plain* (plan), *mis sur thoille de la rivière*, que l'on dict de le Sauch, *avecq touttes désignations par alphabet.*

Ce Jacques Petit serait-il le même que le Jacques Petit arpenteur, qui, en 1595, avait reçu II c. l., même somme en 1597, tant moings *au plan et extendue de la ville, taille et banlieue d'icelle*, qu'il at encommenchié de faire?

L'année suivante, il reçoit encore III c. l. *pour tracher la carte figurative de Lille par lui advanchée, contenant la scituacion des bonnes* (bornes) *et aultres marcques.*

Cette carte fut confiée à Jehan de la Chappelle, keutilleur, qui demanda XVIII l. pour les six aulnes de keulty, sur lequel il l'avait placée.

A Me Mathieu Bollin, ingéniaire de Sa Majesté, à Arras, on allouait II c. XVI l. *pour avoir faict ung double, augmenté d'ung tierch, la carte figurative de la ville, icelle paincte et illuminée sur velain.*

FONDEURS.

En 1558, c'est à Bruges que l'on fait acheter, moyennant XXXVI l. X s. X d. IIII c. LXXII l. de cuivre pour la cloque des ouvriers.

Quant au mestre qui la fondi, il obtient XVII l. VI s. VIII d. pour son ouvrage de XXXI c. de mettal.

L'argentier mentionne aussi les ouvriers qui la sakièrent hors de terre, et qui wetièrent par II nuit.

JEHAN DE PARIS.

En 1597, Me Jehan de Paris, ouvrier de métail, à Tournay, livre II palettes de métail pour le bancloque, pesant LV l., à VII blans du roy la libr., fais. monn. de Flandres XIII l. IIII s. VIII d.

Pour le pont de la porte de la Bare il fournit aussi II palettes et IIII rondielles servans à l'engien, dont on sacque estoffe à mont sur la porte de Five, tout pes. CLXXIIII l. à IIII s. la liv.

JEHAN ET MIQUIEL DE GAND (1).

En 1418, Me Miquiel de Gand, fondeur de laiton, mentionné encore en 1450, sous le nom de Miquiel le fondeur, fournit, moyennant XXIX l.,

(1) En 1382, on porte en dépense XX s. III d., *pour* IIII *los de vin, présenté as* IIII *curés de Lille* qui, le XXVIe jour de septembre, rapportèrent Jaques de Gand, *comme paiseur*, en lieu de Hustin le Merchier, parmi partage.

quatre palettes de keuvre pes. CXLVIII l., pour les envirs du pont du Moliniel. En 1440, on fait présenter trois lots de vin à Jehan de Gand, fondeur de cloques, qui avoit fait visitacion des cloques de loy.

Jehan Lefèvre.

De son côté, Jehan Lefèvre, fondeur de laiton, à Tournay, fait payer (1444) XI l. II s. dix mollettes de cuivre, pour monter le cloque (1) de l'orloge sur le beffroy ; tandis que Jehan le Watier, caudrelier, en livre quatre grandes pour les engiens (2).

Longtemps auparavant (1419), Mahieu de Gand, orlogeur de la ville de Tournai, était venu visiter cette horloge (2) avec Jehan de Gand, son fils, Bietmieu Lampot, Me fèvre de la ville de Tournai (4).

Nos lecteurs savent déjà que cette famille des de Gand est une des plus grandes illustrations artistiques de la Belgique.

Willaume Lefevre.

Willaume Lefevre qui, suivant M. le comte de Laborde, a mis au bas des fonts baptismaux de Hal, ouvrage de 1440-50 : Willaume Lefebvre, fondeur en laiton, à Tournay (5), était aussi ymagier.

En 1453, il livre aux échevins de Lille, moyennant XI l. XVIII s. VI d. LIII l. de fin métal, employé à faire deux pallettes pour servir aux envirs de le porte de le Barre.

Hubert de Millens,

Très-longtemps après (1477), Hubert de Millens reçoit XVII l. III s., prix de quattre molles de métal, destinées aux hierches des portes de la ville, et pesant IIIIXXII l. En 1481, il livre encore deux pallettes de métal pour un pont, etc.

Adrien Lescuyer.

Adrien Lescuyer, fondeur, à Tournai, est simplement mentionné en

(1) En 1449, lors de la bénédiction des cloches de St-Étienne, le magistrat fit donner X escus, val. XXIIII l., pour honneur de ce que le duc et la duchesse de Bourgogne les faisoient lever, et que ceulx qui ce faisoient en leurs noms fussent compaigniés, et comme ils furent, de pluiseurs notables prélas, seigneurs, dames et officiers, et autres gens de bien.

(2) En 1408, on parle du planquier, fait par un charpentier, sur les basses entretoises du beffroy, pour assir le grand engien del orloge Le charpentier ordonne aussi l'estandart sur quoy le grand engien del orloge doit seir.

(3) Voy. le *Bulletin du comité de la langue*, t. III, pp. 716-19.

(4) Id. *M. le comte de Laborde, les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. XCIV.

(5) Ibid., p. 563.

1522. Sans doute le même qu'Adrien Leseringuier? (Voy. notre *Artillerie de la ville de Lille*, pag. 30.)

Pierre Heutebert, Haudebert (1).

En 1508, Pierre Heutebert, Haudebert, fondeur de clocques, à Arras, livre, moyennant XIIII l. XVII s. VI d., six plommars de keuvre pour servir à pont levich, pes. IIII XX V l. à raison de III s. VI d. la livre.

Jehan Heudebert.

En 1559, Jehan Heudebert fond la cloche à clore et ouvrir les portes. (Elle pesait VII m. III c. LXXIX l.)

Il y emploie l'estoffe de la viele clocque, pes. VI m. VIII l. Il reçoit V s. pour chaque livre de métal qu'il fournit, ce qui, y compris les XVIII l. de gros pour la façon, lui vaut V c. LVIII l. XV s.

Rappelons à cette occasion que, lors du service célébré à Saint-Pierre de Lille pour l'empereur Charles-Quint, on sonna pendant dix-sept jours et trois fois par jour, les deux plus grosses cloches de chaque paroisse.

En 1562, Heudebert fait payer XXXVIII l. XVI s. (à raison de VIII s. la livre) une pioche de métail, pes. IIIIXXX VII l., pour le fléeau du rabat de Wambrechies.

L'année suivante, il reçoit II m. LXXII l. XII s. VI d. pour les V m. V c. XXVII l. de métal, à VII s. VI d. la livre, qu'il avait livrées pour les cloches et appeaulx (2) de la nouvelle horloge du beffroi, que l'orlogeur Anthoine le Prévost avait fait payer plus de deux mille livres.

En 1567, il livra encore, au même prix, la cloche du timbre (3), pes. VIII m. VI c. XXIX l., sur quoy luy a esté desduict, dit le comptable, les vieulx tymbres et appeaulx de la vieule orloge, pes. III m. VII c. XII l., à VI s. la livre.

N'oublions pas les L l. accordées à Claude Desponcheaux, pour, par charges et ordonnance d'eschevins, *avoir mis sur le registre de l'orloge plusieurs chansons et hymnes* (4) *par l'espace d'un an;* ni les IIII l. demandées (1571) par aucuns ouvriers d'Arras, qui avoient fait visitacion et baillé enseignemens de la forme et particularité des quadrans.

Martin Heuwin.

En 1580, Me Martin Heuwin, fondeur de cloches, est mentionné.

L'année suivante il refond la cloche servant aux ouvertures et clôtures des portes.

(1) Voy., au sujet de cette famille d'artistes, notre *Artillerie de la ville de Lille*, p. 30, etc.

(2) Ailleurs : ung accord de cloches.

(3) En 1569, le prévost demande XLVI l. XI s. pour II marteaux, pes. CXXXIII l, l'un pour frapper l'heure, et l'autre *pour sonner lrittriselle.*

(4) Voy. les *Ann. arch.* de M. Didron, t. XVII, pp. 360-62.

Heuwin étant le dernier fondeur que mentionnent les argentiers du XVIe siècle, je m'arrête ici, vous priant, messieurs les directeurs, de croire au respectueux attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être,

Votre tout dévoué serviteur,
DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 30 janvier 1862.

P. S. Je ne puis terminer cette lettre, pourtant si longue, sans vous demander, messieurs les directeurs, si les XXXVI *nis d'acier*, à II s. *le nyt* (mentionnés en 1430-31, dans un compte de la maison de Bourgogne), nécessaires pour fere et refere canons et hostelz, employés au siége de Laigny-le-Castineulx près Noyon, ne seraient pas *ces pains d'acier*, dont parle Tavernier? (Voy. en Perse, liv. v.) Déjà, en 1421, un autre comptable du prince avait parlé *d'ung quarteron d'achier*, payé XX s., pour acérer les marteaux des maçons qui *arondissoient*, à Abbeville, les pierres des canons, bombardes et veuglaires, conduits au siége de Saint-Riquier, afin que ylz fussent plus durs. — Deux ans auparavant, une cotte d'achier de Norembergh, que le duc porte journellement, avait coûté XXII fr. demy (1). — En 1526, le frère comptable de Saint-Bertin dit qu'il a payé VI l. VI s. *deux boetes d'achief* (achier ?), livrées par un marchand d'Abbeville.

(1) En 1467, le duc faisait venir à grands frais, de Nuremberg, Me Hans, canonnier. — En 1602, le ballot d'acier de Piémont valait trente livres, celui de Carmes, vingt livres. et celui de Hongrie, quinze livres. (Champollion-Figeac, *Documents inédits sur l'hist. de France*, t. IV, p. 60.) — Yl advient souvent ce que dit Job : Quant on crient la bruyne, on a de la nesge, et quy cuyde fuyr les armures de fer, il est trait d'une crennequin d'achier. (Ms. n° 233, XVe siècle, bibl. de Valenciennes, fol. IIIIXXV v°.)

Lettre sur diverses productions de Raphaël ou attribuées à ce maître et qui existent en Angleterre.

Monsieur le Directeur,

La liste des œuvres de Raphaël, publiée à la fin du second volume de l'excellente traduction de l'Histoire de cet immortel artiste, écrite par Passavant, est-elle bien complète? A coup sûr, elle est susceptible de recevoir des additions, mais ce qu'on y ajouterait augmenterait-il beaucoup l'énumération des productions véritables du prince des peintres? Je suis hors d'état de trancher la question; mon seul but est de vous signaler quelques Raphael (ou soi-disant tels) conservés dans d'importantes collections anglaises et qui ne sont pas mentionnés dans les deux volumes publiés à Paris en 1860.

Je puise les renseignements que je consigne ici dans un ouvrage très-peu connu en France, dans la relation du second voyage artistique accompli dans la Grande-Bretagne, par M. Waagen, l'habile conservateur du Musée de Berlin, un des appréciateurs les plus instruits et les plus judicieux qu'il y ait en fait de tableaux.

Voici donc ce qu'indique M. Waagen :

Chez lord Yarborough : Un portrait d'homme avec les mains; paysage dans le fond. Pour signature R. A. S. MDXVI. On assure que l'individu ainsi retracé est le Milanais Caradosso Foppa qui, à l'époque de Jules II, exécuta à Rome une grande et fort belle médaille. Lors même que l'on contesterait à cette œuvre d'être sortie de la main de Raphaël, il faudrait y reconnaître une très-bonne production de cet âge d'or de la peinture.

Chez le même : La Vierge et l'Enfant; derrière eux, sainte Anne debout sur un trône. De chaque côté du trône, sur un parapet, des arabesques mythologiques dans le goût de Mazzolino de Ferrare. Petit tableau sur bois, d'une invention fort originale, mais dont l'attribution pourrait être contestée; c'est toujours l'œuvre d'un fort habile artiste.

Chez M. Legh : La Vierge et l'Enfant. Il est téméraire d'attribuer ce tableau à Raphaël; peut-être est-ce un ouvrage de Spagna.

Chez lord Folkestone : Un portrait de femme. On serait tenté d'y voir l'œuvre de Sébastien del Piombo.

Chez M. Bankes : La Vierge debout, se penchant de côté et la main droite élevée vers l'enfant Jésus qui, assis devant elle, la regarde avec affection, tandis qu'il montre saint Jean. Ce dernier est à genoux, tenant une croix des deux mains. Au fond, à droite, des ruines; à gauche, une colline escarpée couverte de bâtisses ; au centre, plus dans le lointain, la vue d'une ville, où l'on remarque une église avec une coupole et deux

tours. Sur bois; deux pieds huit pouces de haut (mesure anglaise); un pied dix pouces de large. Au dos, les initiales de Charles Ier et la couronne royale. La composition est belle; la figure de la Vierge a une ressemblance frappante avec la *Madona del Passeggio*. L'enfant Jésus a une expression tout à fait raphaélesque. On prétend que ce tableau était à l'Escurial, qu'il en disparut pendant la guerre de l'Indépendance et qu'après avoir été caché dans une barrique, il parvint en Angleterre. Tout en reconnaissant le mérite très-réel de cette œuvre, M. Waagen pense qu'il y a peut-être lieu de l'attribuer à Jules Romain.

Chez lord Heiterbury : Une sainte Famille; ce tableau paraît une bonne et ancienne copie de celui qui fut exécuté par Leonello da Carpi et qui est au Musée de Naples.

Chez le duc de Northumberland : La Vierge ayant dans ses bras l'enfant Jésus qui tient un œillet. Il est indubitable que cette charmante composition est de Raphaël, et les reproductions en sont nombreuses, mais nul de ces tableaux ne m'a paru avoir un caractère d'originalité aussi tranchée que celui-ci. D'après le catalogue rédigé par Camuccini, cette production de Raphaël fut exécutée pour une dame de Pérouse, Maddalena degl' Oddi; des héritiers le vendirent, avant 1636, à un Français qui l'apporta à Paris, et ce fut dans cette ville que Camuccini l'acheta.

Chez sir Thomas Sebright : Un paysage; à droite, saint Jérôme, tenant une pierre en sa main gauche, se frappe devant un petit crucifix attaché à un arbre. A gauche, l'enfant Jésus et saint Jean (également représenté comme un enfant), devant une caverne et causant. Au fond, des montagnes et une pièce d'eau. Hauteur deux pieds, largeur un pied trois pouces; il y a de la pesanteur dans le coloris, et l'attribution à Raphaël paraît risquée, mais on est libre d'y voir une très-bonne production de l'époque; elle rappelle le faire de Timoteo Viti.

Enregistrons aussi, avec M. Waagen, deux productions qui, à ses yeux, sont des copies.

Chez le révérend C. H. Townshend : La belle Jardinière, sur bois, même dimension que l'original, qui est au Louvre. Exécution très-soignée; tableau plein de charme, mais qu'un examen très-attentif doit faire attribuer à quelque excellent artiste néerlandais du XVIe siècle.

Chez lord Methuen : Une *replica* de la *Madonna dell' Impannata*. Placé dans un endroit peu éclairé et recouvert d'un verre, ce tableau ne peut guère être examiné; mais on y reconnaît une exécution soignée et un coloris d'une vigueur peu commune.

Terminons en mentionnant deux dessins dans la collection de M. Russell : 1° la Vierge et l'enfant Jésus avec sainte Élisabeth, signalé comme fragment du carton de la sainte Famille à Naples, exécutée par Leonello da Carpi. La tête de la Vierge est très-bien réussie, et le dessin entier,

exécuté au crayon noir, révèle une main ferme et expérimentée ; 2° Lucrèce au moment de se poignarder. C'est la même composition que celle qui a été gravée par Marc-Antoine, si ce n'est que la tête offre des différences considérables. La grandeur est une fois et demie celle de l'estampe. D'abord dessiné au crayon noir avec une supériorité remarquable, ainsi que le montre le bras gauche, mais plus tard repassé à la plume par une main moins habile.

Si vous jugez, monsieur, que ces détails sont susceptibles d'avoir quelque intérêt pour les lecteurs de la *Revue*, vous les ferez passer sous leurs yeux.

Agréez, etc. W.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Le peintre Belle-gambe. — Le Parthénon. — Statues du théâtre du Cirque à Paris. — Groupes et vases des Tuileries. — Inauguration de la statue d'Ary Scheffer à Dordrecht. — Vers adressés à des peintres français du XVIIe siècle. — Rétif de la Bretonne et un graveur sur bois. — Le portrait de l'abbé de Choisy en femme. — Louis XIII dessinateur. — Fouilles au Palatin à Rome. — Salon de Lyon. — La Tour de Sainte-Gertrude à Nivelles. — Monnaies carlovingiennes trouvées à Anvers. — Le prétendu secrétaire de Marie Stuart. — Nécrologie.

Un de nos collaborateurs, M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, vient, dans un mémoire de récente publication, apporter la preuve que le *polyptyque* provenant de l'abbaye d'Anchin, attribué à Memeling par M. Escallier et quelques critiques français, entre autres, par M. Viardot (*Les Musées de Belgique*, Paris, 1855, pag. 169), appartient en réalité à JEAN BELLE-GAMBE de Douai.

Cette preuve, il l'a puisée dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles (coté n° 7876), ayant pour titre *Mémorial à MM. l'abbé et religieux d'Anchin, pour satisfaire que M. le duc de Croy et Aerschott leur at requis par ses lettres du 25 de décembre 1600, ensuite du commandement de Son Altesse Sérénissime.*

Voici le passage qui la présente :

« Les plus excellentes peintures sont de la table du grand autel à « doubles feuilles, PINCTURÉE PAR L'EXCELLENT PEINTRE BEL-GAMBE, qu'y « a peint aussi la table de la chapelle Saint-Maurice et plusieurs « tableaux. »

Nous n'insisterons pas sur l'importance que cette découverte a pour l'histoire de l'Art. Elle justifie une fois de plus à nos yeux la réserve extrême avec laquelle nous avons toujours accueilli les attributions qu'on ne se fait pas faute de hasarder sur les œuvres de la peinture, attributions qui ne perdraient rien, ce nous semble, à une plus grande retenue, surtout lorsqu'elles ont pour objet les productions des premières époques pendant lesquelles l'analogie des formes et des procédés a été très-grande entre artistes d'égal mérite. Elle restitue en outre sa gloire à un peintre presque inconnu et qui pourtant a été assez habile pour qu'on ait pu le confondre avec une des principales célébrités de l'école flamande.

Mais qui était-il ce BELLA GAMBA? Nous savons par VASARI, *Vite di diversi Fiamminghi*, qu'il a vécu à *Dovai*, qu'il y a joui d'un grand renom, car le célèbre biographe n'hésite pas à l'inscrire parmi *i famosi pittori che sono stati, et che parte sono.* Mais rien de plus, pas même un indice à l'aide duquel nous puissions inférer si, au moment où étaient tracées ces notions incomplètes, ce BELLA GAMBA, surnom évidemment italien, comptait parmi ceux qui *avaient été*, ou parmi ceux qui *étaient* encore. Autre embarras: ZANI, dans son *Enciclopediu metodica*, — chacun sait

l'importance dont jouissent les indications contenues dans cet ouvrage consciencieux et exact,—nous fait lire ceci (*vol.* III, *part.* 1re, *pag.* 176): « Bellejambe, Beljambe o Bellagamba *Giovanni*, S. *Fiammingo*, v. 1550. » Or, dans la *Spiegazione delle abbreviature* (*vol.* I, *part.* 1re, *pag.* 144), le signe S est donné comme indiquant un *scultor di figure in marmo anticamente chiamato incisore di pietre, intagliator, etc.* A ce prix Giovanni Bella gamba aurait été et sculpteur et peintre. Sculpteur de quoi ? *Des admirables gravures* qui décoraient la belle église d'Anchin? Sur quels documents Zani s'est-il décidé à le classer ainsi? Maintenant que grâce à l'infatigable M. Wauters, l'éveil a été donné aux érudits, espérons que de nouvelles recherches, des découvertes heureuses auront pour résultat de révéler les particularités d'une existence illustre et, à ce qu'il paraît, bien remplie, et restitueront surtout à leur véritable auteur celles des productions de son pinceau dont l'ont privé les jugements téméraires des soi-disant connaisseurs. M. de A.

⁂ On écrit d'Athènes, au sujet des fouilles ordonnées par le roi de Prusse: « Le seuil mis à nu à l'entrée du Parthénon a été, le 11 avril dernier, franchi de nouveau pour la première fois depuis quinze cents ans, au milieu de l'affluence de tout le monde savant d'Athènes. »

⁂ Les quatre statues qui ornent la façade du nouveau théâtre du Cirque, à Paris, le *Drame*, la *Comédie*, la *Danse* et la *Musique*, sont de MM. Élias Robert, Chatrousse, Aizelin et Chevalier.

⁂ On continue à placer sur les piédestaux construits lors de la récente transformation des parterres publics du jardin des Tuileries, les groupes et les vases qui leur sont destinés. Déjà la *Vénus accroupie sur une tortue*, de Keller, le *Laboureur*, de Lemaire, l'*Alexandre combattant*, la *Phaétuse changée en arbre*, l'*Atlas changé en rocher* et quelques vases en marbre sont arrivés à leur destination.

L'*Énée et Anchise*, l'*Arrie et Pœtus* vont être aussi replacés.

⁂ L'inauguration de la statue d'Ary Scheffer, à Dordrecht, sa ville natale, a eu lieu le 8 mai. La France et la Hollande s'étaient réunies pour élever par des dons volontaires ce monument à une de leurs gloires communes. A midi, on s'est rendu sur la grande place où s'élève la statue. Le commissaire du roi et le bourgmestre présidaient la cérémonie. M. le pasteur Veder a prononcé un discours. Une cantate, composée pour la circonstance, a été ensuite exécutée. Le moment où la statue a été découverte et où les traits de l'artiste se sont dessinés sur le ciel, dans leur mâle et originale fermeté, a été salué par d'unanimes applaudissements. MM. Louis Viardot et Henri Martin ont parlé ensuite au nom de la commission française et ont exprimé en paroles vivement senties la part que la France prenait à la fête.

Dans l'après-midi, les voyageurs ont visité le Musée de la ville de Dordrecht, pleine de souvenirs d'Ary Scheffer, et la précieuse galerie de M. de Catt, l'une des plus belles de la Hollande, où se trouvent deux des chefs-d'œuvre de M. Scheffer, *le Coupeur de nappe* et *le Larmoyeur*, que le public ne put malheureusement pas admirer lors de l'exposition qui fut faite de ses ouvrages. Ces deux grandes toiles sont peut-être celles où M. Scheffer arriva à l'exécution la plus achevée.

*** Il serait intéressant de recueillir tous les vers éloquents ou satiriques adressés aux peintres français : on en formerait une collection assez volumineuse; voici un sonnet offert à Aved, peintre du roi, par *un illustre poëte moderne*, dit l'auteur des *Amusemens du cœur et de l'esprit* (tom. VI, publié en 1742), en remercîment de son portrait peint par cet habile artiste :

Tandis que tu peignois mon image fidèle,
De toi-même encor mieux tu traçois le portrait,
Dans ces soins prévenans, qui, servant ton souhait,
Ont si bien combattu ma fortune cruelle.

Un mouvement si noble, un si généreux zèle,
A mon cœur attendri se peignant trait pour trait,
Me faisoient admirer, dans un tableau parfait,
De la vraie amitié le sensible modèle.

L'art te fit, cher Aved, un don bien précieux :
Et t'apprit le secret de surprendre les yeux
Et de rendre le vrai, jaloux de la peinture.

Le pinceau de Timante est ce que tu lui dois :
Mais le cœur, que sans lui te forma la nature,
Est un présent plus rare et plus beau mille fois.

Le même recueil (tom. VII, pag. 208) donne aussi, sous le titre d'*épigramme*, par M. B***, d'assez jolis vers qui n'ont rien de bien malveillant contre le peintre Santerre :

Quand Santerre se mit à peindre
La jeune et brillante Cloris :
« Voilà, dit-il, un coloris
Où mon art ne sauroit atteindre ;
Voilà des traits que mon pinceau
N'a point encor mis en usage :
Je n'ai jamais peint de visage
D'un teint ni d'un contour si beau ;

Ce seroit trop m'en faire accroire,
Que de vouloir m'y hasarder. »
Mais lorsqu'il vint à regarder
Son sein plus blanc que de l'yvoire,
Quelle émotion se trouva
Dans le cœur du pauvre Santerre !
Son pinceau lui tomba par terre,
Que bientôt l'Amour releva.

⁂ On trouve à peine quelques vagues renseignements sur les artistes du XVIIIe siècle dans les volumineux ouvrages de Rétif de la Bretonne qui y mettait pourtant sans ordre et sans choix tout ce qui frappait ses yeux ou sa pensée. Il faut en conclure qu'il n'avait aucune sympathie pour les œuvres d'art. Ainsi, voici ce qu'il dit d'un graveur en bois, élève du fameux Papillon, lequel nous est à peine connu de nom, mais dont nous avons remarqué de jolis culs-de-lampe très-finement taillés dans des livres de littérature légère et galante : « Nous fûmes rencontrés aux Tuileries par un certain Beugnet, imprimeur, peintre, graveur sur bois, talent sous lequel seul il est connu. Cet homme, d'une figure niaise et un peu égarée, avait été mon prote chez la veuve Quillau, dont il était, dit-on, l'amant et à laquelle il avait soutiré une trentaine de mille francs. » (*Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*, tom. V, 9e partie, pag. 2600; année 1765).

⁂ Lorsque le célèbre abbé de Choisy s'habillait en femme et s'amusait, sous ce costume peu ecclésiastique, à tirer parti de l'illusion qu'il produisait, il se fit peindre dans ses plus beaux atours. « Je me fis peindre, dit-il dans ses Mémoires, par Ferdinand, fameux peintre italien, qui fit de moy un portrait qu'on alloit voir. » C'est ce portrait que nous signalons aux curieux et que nous serions bien aises de retrouver, non-seulement à cause du mérite de la peinture, mais encore en raison de l'originalité du sujet. Quant à ce Ferdinand, nous ne croyons pas que ce fût un peintre italien, malgré l'assertion de l'abbé, mais plutôt un Flamand, qui résidait alors en France et qui s'y était fait une grande réputation à la cour comme portraitiste.

⁂ On sait que Louis XIII aimait à dessiner, d'après nature, les portraits des personnes de son entourage. On a conservé quelques-uns de ces portraits au crayon, qui ne manquent ni d'adresse ni de naïveté. Il fit, entre autres, le portrait du sieur Bertrand, chantre ordinaire de sa chapelle et qui était certainement castrat de fait ou eunuque de naissance. Voici des vers composés à l'occasion de ce portrait; ils sont dans le

Nouveau Recueil de plusieurs et diverses pièces galantes de ce temps (sans nom, 1665, deux parties, in-12, page 102 de la seconde partie) :

Invincible Louys qui gravez l'épouvante
Au cœur et sur le front des rois les plus guerriers,
Votre divine main est presque aussi sçavante
A tirer des portraits qu'à cueillir des lauriers.
Grand monarque, il est vray que dans cette peinture
L'art que vous employez fait honte à la nature
Et donne de l'envie aux maîtres du métier ;
Mais soyez satisfait d'avoir peint ce visage
Et n'entreprenez pas d'achever cet ouvrage :
On ne peut, sans défaut, le peindre tout entier.

⁂ La *Correspondance littéraire* annonce une heureuse nouvelle pour les fouilles du Palatin, à Rome. « On a enfin, dit-elle, découvert une statue. Elle est d'une rare beauté et appartient à la plus belle époque de l'art grec. D'après la photographie que nous en avons sous les yeux, elle représente Eros ailé, de grandeur naturelle, debout, avec un carquois auprès de lui. La tête et les jambes et une partie des bras manquaient au moment de la découverte, mais, comme on a depuis retrouvé une jambe, on espère que les autres fragments se retrouveront aussi. Au dire d'un sculpteur établi à Rome depuis longues années et dont la parole fait autorité, cette statue seule équivaut, commercialement parlant, à l'argent dépensé pendant la première campagne des fouilles, qui se poursuivent avec activité. On continue à déblayer les voûtes qui recouvrent les étages inférieurs. »

⁂ L'exposition des beaux-arts que la ville de Lyon ouvre chaque année aux artistes étrangers, comme à ses nationaux, vient de se clore par la distribution des récompenses : quatre médailles, chiffre qui n'est jamais dépassé, ont été décernées, et l'une d'elles a été accordée à la Belgique. C'est à M. Th. De Heuvel, peintre de genre, qu'elle est échue « comme un témoignage, dit le rapport de la commission, du talent dont il a fait preuve dans sa charmante production intitulée : *Le Jeu de noix en Bretagne*, » tableau qui avait obtenu un beau succès au dernier salon de Bruxelles.

⁂ On écrit de Nivelles que la tour de la belle église Sainte-Gertrude va être reconstruite à neuf d'après les plans de M. Coulon, architecte provincial du Brabant. Cette tour, en maçonnerie, qui aura soixante mètres d'élévation, sera surmontée d'une pyramide en fer de soixante-dix mètres de hauteur, de sorte que le sommet de la flèche atteindra cent trente mètres d'élévation.

⁂ On nous apprend, dit une feuille d'Anvers, qu'une découverte très-intéressante au point de vue numismatique vient d'être faite dans le polder d'Hemixem, pendant les fouilles opérées pour les travaux des fortifications.

On a trouvé un grand nombre de monnaies carlovingiennes ; il y en a, dit-on, 105. Parmi ce nombre, il y a : 1 obole dont on ne sait pas l'origine, 1 pièce romaine, 71 pièces de Louis le Débonnaire, 1 denier de Pépin, 8 de Lothaire, 5 de Charles le Chauve ; les autres sont à l'effigie de Charlemagne.

Ces monnaies ont été frappées à Duerstede, à Orléans, dans l'Aquitaine et à Lyon. Toutes sont en argent et parfaitement conservées.

⁂ M. le prince Labanoff, qui a recueilli avec tant de persévérance et de zèle tout ce qui existe de documents authentiques sur Marie Stuart, nous adresse une note historique fort intéressante au sujet d'un agent de cette malheureuse reine, pour éclaircir et rectifier un fait publié dans notre Revue, tome X, page 86. Il s'agit d'un tombeau existant encore dans le cimetière de la Hulpe aux environs de Bruxelles, avec cette épitaphe : Cy gist Sr Char. Bailley, secrétaire de la royne d'Écosse, etc.

« *Charles Bailley* n'a jamais été secrétaire de Marie Stuart ; il avait été celui de l'évêque de Ross, ambassadeur de la reine d'Écosse près d'Élisabeth.

« Depuis 1568 jusqu'en 1574, Marie Stuart n'eut d'autres secrétaires que, *Raulet* et *Curle* ; *Raulet* mourut en 1574, et fut remplacé en 1575, par *Nau*, ancien secrétaire du cardinal de Lorraine. Après la mort de l'infortunée reine d'Écosse, *Nau* revint en France et *Curle* se retira à Anvers.

« Quant à *Bailley*, revenant de Bruxelles en 1571, avec des dépêches de Ridolfi (agent du pape Pie V), pour l'évêque de Ross, il fut arrêté à Douvres, amené à Londres et enfermé dans la prison de Marshalsea.

« Le 1er de mai 1571, *Bailley* fut transféré à la Tour, et appliqué à la question ; il confessa qu'il avait aidé Ridolfi à chiffrer les dépêches, et qu'elles contenaient l'assurance que Philippe II approuvait le projet de descente sur les côtes d'Angleterre et comptait sur l'assistance du duc de Norfolk.

« L'évêque de Ross, malgré sa qualité d'ambassadeur, fut alors arrêté, accusé d'avoir conspiré contre la sûreté de l'État, et ce n'est qu'en 1573 qu'il obtint la permission de se retirer en France.

« Vers la même époque, *Bailley* fut aussi mis en liberté, mais ses aveux ayant le plus contribué à motiver la détention de l'évêque de Ross et l'exécution du duc de Norfolk, il n'osa venir en France et se rendit alors à Bruxelles. *Bailley* n'étant mort qu'en 1625, plus d'un demi-siècle après les événements que nous venons de rapporter, il put prendre impunément

le titre de secrétaire de Marie Stuart, pendant les dernières années de sa vie. »

M. Labanoff, qui s'occupe de réunir tous les portraits gravés de Marie Stuart et qui a fait don de cette belle collection à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, publie sans cesse de nouveaux suppléments destinés à compléter sa curieuse et savante *Notice sur la collection de portraits de Marie Stuart*, précédée d'un résumé chronologique, notice qui ne forme pas moins d'un volume grand in-8°, imprimé à Saint-Pétersbourg en 1860.

⁂ Nous emprunterons à *l'Ami de la Religion*, du 8 mai 1862, une notice nécrologique que M. H. Fisquet a consacrée à un artiste dont la perte récente excite de vifs regrets :

« Charles-Léon Vinit, secrétaire perpétuel de l'École impériale des beaux-arts, est mort à Paris, le 30 avril dernier. Fils d'un ancien secrétaire du Conservatoire de musique, plus tard agent principal de l'École des beaux-arts, il naquit à Paris le 9 septembre 1806, et après de brillantes études classiques, se livra tout entier à l'architecture. Successivement élève de Debret et de Percier, il ne tarda pas à se distinguer parmi les élèves de ces illustres professeurs et, après de nombreux succès en seconde et première classe, fut admis en 1830 au nombre des concurrents au grand prix de Rome. Fontaine se l'attacha après ce concours en qualité d'inspecteur et de dessinateur, et le jeune et actif architecte eut ainsi l'occasion de prendre part aux grands travaux qui s'exécutaient alors sous les ordres de ce maître, et notamment à l'agrandissement de l'escalier des Tuileries. Quelques années après, Vinit, voulant compléter son éducation artistique, entreprit plusieurs voyages, tant en Italie qu'en Égypte ; à son retour, il suivit les leçons de Rémond, et sut allier d'une manière on ne peut plus heureuse la peinture à l'architecture, en reproduisant pittoresquement les plus beaux monuments de l'antiquité et de l'Orient moderne. Ces ouvrages lui valurent de nombreux succès à différents salons et furent récompensés par plusieurs médailles. En 1848, il perdit son père, auquel il avait, dès 1832, succédé comme agent principal de l'École des beaux-arts et qui, resté agent honoraire, continuait d'administrer avec lui. Vinit dut alors quitter la peinture et se consacrer tout entier aux soins que réclamaient de lui les intérêts et la direction de l'École. En 1858, élu par l'assemblée générale des professeurs pour succéder comme secrétaire perpétuel à Aristide-Laurent Dumont, mort cette année, Vinit se trouva à la hauteur de ces fonctions, qui firent apprécier toutes ses qualités comme administrateur et comme écrivain. En effet, rien de plus lucide, de plus intéressant, de mieux écrit et de plus paternel que les rapports sur les efforts et les succès des élèves, qu'il avait toujours soin d'encourager et de signaler à la bienveillance des ministres. Voici les tableaux qu'il ex-

posa aux divers salons : *Vue de la cathédrale de Palerme* (1838) ; *la Chapelle royale de Palerme ; le Sphinx et les deux Pyramides ; la Parocchia à Palerme ; la Pyramide de Sakarah ; le Chœur de Notre-Dame-des-Victoires ; le Bazar turc au Caire ; Cimetière arabe* (1839 à 1843) ; *un Intérieur, à Damiette ; l'Entrée d'une mosquée ; deux Vues de Venise* (1845) ; *Vue de la seconde cour de l'École des beaux-arts* (1850) ; *le Temple de la Concorde, à Agrigente* (1852). Charles-Léon Vinit fut nommé chevalier de la Légion d'honneur le 30 juillet 1858.

⁂ M. Vanderhulst est décédé à Bruxelles, le 16 mai 1862. Ses obsèques ont eu lieu le mardi 20, à Sainte-Gudule.

Cet artiste distingué naquit à Louvain, le 2 mars 1790. Son talent se révéla de bonne heure. Il remporta tous les prix à l'Académie de sa ville natale. En 1819, les richesses artistiques des Musées l'attirèrent à Paris. L'attention s'était déjà fixée sur lui. S. A. le duc d'Arenberg lui confia l'exécution de plusieurs portraits de famille. En 1825, il partit pour Rome, où il se livra pendant deux ans à l'étude assidue des chefs-d'œuvre. A son retour, il fut nommé peintre ordinaire du roi Guillaume Ier, qu'il suivit en 1830 à la Haye, où il resta attaché à la cour jusqu'à la mort de Guillaume II, qui l'honora de son amitié et de sa confiance. Le roi suivait ses conseils dans les achats qu'il faisait pour orner son cabinet. Il fut chargé de négocier l'acquisition du cabinet du maréchal Soult. La négociation échoua à cause des prétentions exorbitantes du maréchal. Une coterie jalouse en voulait au roi d'accorder une estime toute particulière à un Belge et à un catholique. Cependant, aussi modeste que distingué, il refusa toutes les marques de distinction que lui offrait Sa Majesté.

A la mort de Guillaume II, l'artiste belge dont la santé était compromise en Hollande, revint dans sa patrie. On sait qu'il excellait dans le portrait. On rencontre de ses œuvres dans les cabinets des souverains et des hommes de marque dans les Pays-Bas. L'église de Wanderghem, près de Gorcum, lui doit une belle *Nativité de Notre-Seigneur*. L'église de Saint-Jacques, à Louvain, possède une de ses premières toiles. A Bruxelles et ailleurs, plusieurs personnages de distinction ont des portraits peints par M. Vanderhulst.

⁂ Le 25 mai est mort à Breslau M. Koska, artiste peintre. Il avait 54 ans.

⁂ L'Académie des beaux-arts de France vient de faire une nouvelle perte en la personne de M. Petitot, membre de la section de sculpture, dont le nom se rattache à de nombreux travaux exécutés à Paris, à Versailles, à Fontainebleau. C'est de M. Petitot que sont les quatre figures qui décorent le pont du Carrousel ; son père, Pierre Petitot, était lui-même un statuaire de mérite.

LE LOUVRE

DE PHILIPPE-AUGUSTE ET DE CHARLES V.

Telle est la force de l'habitude, que les lieux dont la physionomie actuelle a dès longtemps pris possession de notre mémoire nous paraissent avoir dû toujours présenter le même aspect. On ne se reporte jamais sans surprise à leur ancien état. Que, depuis l'endroit où le pont Neuf plonge maintenant ses pieds dans la Seine, comme un gigantesque amphibie, jusqu'à l'emplacement du bois de Boulogne, si surpris de la proximité de la ville, la rive septentrionale du fleuve ait été jadis couverte d'une épaisse forêt, au fond de laquelle on entendait les cerfs bramer en automne et les taureaux sauvages mugir durant toute l'année, c'est ce qu'on aurait peine à croire, si le fait, d'ailleurs bien naturel, ne nous était certifié par des documents positifs. On sait qu'elle conserva ses arbres séculaires et ses gazons verdoyants même après que la seconde race de nos rois eut supplanté la première. Ces rudes monarques y poursuivaient la bête fauve. Du temps de Dagobert Ier (628 à 638), une petite maison, tapie sous le feuillage et parmi les genêts, servait de rendez-vous de chasse. Ce n'était, du reste, qu'un pavillon très-simple. Quand le soir approchait, le chef germain descendait au rivage et gagnait en bateau le palais des Thermes. Sans doute qu'à cette époque éloignée la Seine, libre et fière dans son cours, baignant, au lieu de quais, les plantes fluviatiles qui dentelaient ses bords, charriant avec sa brise éternelle la senteur et le murmure des chênes druidiques, produisait sur le spectateur un effet tout autre que depuis l'agrandissement de Paris. L'inculte majesté de la solitude régnait encore, dans l'attente de la civilisation qui devait la détrôner. Peu à peu le désert recula. Chilpéric Ier tailla d'abord une vaste clairière autour de Saint-Germain l'Auxerrois, qu'il paraît avoir bâti entre les années 562 et 584. Des couvents s'éparpillèrent ensuite au milieu des massifs, qu'ils allèrent toujours rongeant

et diminuant, pour faire place aux huttes des serfs, empressés de chercher un abri sous leurs saintes murailles. Toutefois, les habitations accaparèrent lentement le terrain. Quand les Normands vinrent mettre le siége devant Paris, le bois était loin d'avoir perdu pied du côté du nord. On croit, mais sans en être certain, qu'ils établirent le centre de leurs opérations hostiles dans la petite maison de rendez-vous de chasse bâtie par Dagobert Ier. Quoi qu'il en soit, ils laissèrent à leur départ, et, comme pour attester leur passage, une espèce de pirogue formée d'un seul tronc d'arbre. Lorsqu'on creusa le sol pour fonder les culées du pont d'Iéna, M. Dillon la retrouva enfoncée à environ huit pieds de profondeur. Le bois en était devenu friable et noir comme l'ébène.

Après l'éloignement des Normands, les chasses reprirent leur cours; les princes traquèrent de nouveau les loups et les sangliers, avec l'acharnement qu'y mettaient les hommes du moyen âge et qu'y ont toujours mis les hommes grossiers des époques primitives. De ces chasses aux loups et de la grande quantité de ces animaux viendrait, suivant quelques auteurs, le nom de Louvre, dérivé par altération du mot *lupara* (*lupus*) qu'on employa dès lors pour désigner la chaumine des bois. L'étymologie est chose si perfide, si incertaine, si difficile à saisir par le bon côté; elle a, comme une terre féconde, engendré tant de bévues, de méprises, d'absurdes finesses, que nous ne nous permettrons de rien décider relativement à la question qui nous occupe, de peur de nous embarrasser aussi les pieds dans les ronces et de faire quelque chute ridicule. Nous nous contenterons de rapporter une des plus curieuses subtilités du genre, afin qu'on puisse juger les autres par analogie :

« Il en est, dit Sauval, qui empruntent cette dénomination d'une île déserte, petite, qu'on appelle Lipara, qui jette feu et flammes; et veulent que ce soit un mot venu d'Italie et donné au palais avec grande raison, puisque c'était dans son enclos que nos rois, anciennement, renfermaient les princes et les autres grands qui leur avaient été rebelles; et que c'est toujours par les feux et les flammes que les poëtes et les peintres nous font comprendre la colère des dieux et des rois. »

Quoique nous ayons cru nécessaire de fouiller avec le lecteur les obscures origines d'un palais maintenant si splendide, son

histoire n'acquiert un certain degré d'intérêt que sous Philippe-Auguste. C'est lui qu'on peut en considérer comme le véritable fondateur. L'époque précise de la construction nous est inconnue ; mais on sait que, l'an 1204, ses corps de logis et son épaisse tour se dressaient déjà d'un air menaçant au-dessus de la plaine environnante. Il servait à la fois de maison de plaisance, de forteresse et de prison. D'une part, l'ennemi n'aurait pas impunément essayé de remonter le fleuve sous l'ombre de ses créneaux; de l'autre, il imprimait aux habitants de Paris une crainte salutaire. Afin de lui donner encore mieux ce caractère imposant de domination, Philippe-Auguste eut soin de ne pas l'emprisonner dans l'enceinte qu'il fit élever autour de la ville. Toutefois, il était moitié campagnard, moitié citadin, car une de ses façades interrompait et continuait la muraille de clôture. Du reste, excepté quelques pauvres masures, il n'avait pour compagnon de son isolement superbe, que le moustier de Saint-Thomas du Louvre, bâti en 1187, sur l'emplacement de la rue qui devait porter ce nom, par Robert, comte de Dreux, grand admirateur de Becket. Plus tard, un hôpital de pauvres étudiants, Saint-Nicolas du Louvre, s'adjoignit aux deux édifices solitaires, et la science, timide et souffrante, il est vrai, mais opiniâtre et pleine d'avenir, se plaça de la sorte à côté de la religion et du pouvoir. L'Université grandissait.

L'élévation du château ne consistait alors qu'en deux étages, y compris le rez-de-chaussée. Il était lourd et nu comme les monuments de l'architecture romane, sur laquelle empiétait tous les jours sa brillante héritière. Phalange de tours serrées les unes contre les autres, aucun ornement ne donnait de la grâce à son aspect belliqueux. Par une rencontre bizarre, et dans laquelle on pourrait, avec un peu de complaisance, voir l'image symbolique d'un incorrigible penchant des castes guerrières, l'outrecuidante citadelle était venue s'installer sur le bien d'autrui. En 1204, Philippe-Auguste reconnut devoir aux religieux de Saint-Denis de la Chartre la somme annuelle de trente sous, pour les dédommager de la perte d'un champ dont il s'était emparé. Une autre portion du sol occupé par la nouvelle bâtisse appartenait à l'évêque et au chapitre de Notre-Dame. Le prévôt de Paris fut chargé de les apaiser avec l'argent de la Ville. Cinq ans plus tard, ayant voulu ceindre le Louvre d'une muraille

avancée, le roi fut contraint de rendre le même évêque possesseur d'un fonds de terre qui rapportait quinze deniers, en échange d'un fonds de douze deniers, que cette seconde fortification isolait de la campagne.

Les premiers successeurs de Philippe-Auguste s'occupèrent très-peu de son habitation favorite. Ils la visitaient quelquefois et venaient y recevoir l'hommage des grands vassaux, mais ils n'en faisaient point leur séjour habituel. Saint Louis paraît cependant avoir modifié l'aile occidentale et celle du midi. Le nom de la salle de réception, nommée constamment depuis son règne *Salle de saint Louis*, donne lieu de croire qu'il la décora. On pourrait même, suivant le comte de Clarac, lui attribuer la construction du troisième étage, qu'on aperçoit à gauche dans le fameux tableau de *Saint-Germain des Prés*. Après sa mort, l'édifice ne subit plus aucun changement jusqu'au règne de Charles V (1364-1380); du moins, le silence des chroniqueurs rend cette conjecture extrêmement probable. Mais ce dernier roi, si passionné pour l'architecture, qu'il dessinait souvent de sa propre main le croquis des châteaux dont il confiait ensuite l'exécution aux hommes les plus habiles de son époque, s'occupa des embellissements du Louvre avec la même ardeur qu'il mettait à orner l'hôtel Saint-Pol, celui des Tournelles, Vincennes, Creil et Beauté. Il l'exhaussa de deux étages, dora, sculpta, meubla richement l'intérieur, fit élever dans la cour une admirable cage d'escalier et passer derrière le tout la nouvelle enceinte de la ville.

En suivant pas à pas les progrès de l'ancien Louvre, nous avons, pour ainsi dire, atteint son âge mûr. Depuis Charles V jusqu'à sa démolition complète, il alla toujours perdant quelque partie de lui-même, comme un vieillard dont les cheveux et les dents tombent avec les années. Nous imiterons donc les naturalistes, qui ont pour habitude constante d'étudier l'animal adulte, lorsqu'ils veulent caractériser et décrire une espèce; puis, quand nous aurons, autant qu'il est possible, tiré des profondes mers de l'histoire le vieux palais, qui dort sous leurs flots comme une ville submergée, nous assisterons à sa décadence et nous verrons le temps emporter pierre à pierre les matériaux amoncelés par deux siècles consécutifs.

Le plus ancien document qui puisse nous aider dans cette

recherche, sauf toutefois quelques vagues indications fournies par des écrivains antérieurs, c'est la description que nous a laissée Guillaume de Lorris, vers la fin de la première partie de son singulier roman. Après s'être frayé un chemin à travers d'interminables longueurs, on arrive devant la forteresse que Jalousie vient de bâtir, pour y incarcérer Bel-Accueil, coupable d'avoir baisé l'Amant. Or, comme le Louvre était un des châteaux les plus fameux de l'époque, il a naturellement servi de modèle au poëte. Nous ne mettrons pas sous les yeux du lecteur son ennuyeuse description, que la vétusté du langage ferait trouver obscure, mais elle nous facilitera la reconstruction fictive de l'ancien monument. Le terrain qu'il occupait avec ses dépendances n'était pas tout à fait carré, mais il ne s'en fallait que de quelques toises.

Quatre fossés étreignaient le corps du château ; celui du midi, plus étroit que les autres, avait cinq toises trois pieds de large ; ceux de l'est et de l'ouest, sept toises ; celui du nord, huit toises trois pieds. Ils étaient à fond de cuve ou, si l'on veut, allaient se rétrécissant à mesure qu'ils se creusaient. On y pêchait une grande quantité de poisson, qui rapportait d'assez fortes sommes. Une balustrade en pierre, taillée à jour, et haute d'environ trois pieds, ourlait élégamment leur bord externe. Ils ne devaient pas compter moins de vingt-cinq ou trente pieds de profondeur, autrement l'eau de la Seine n'aurait pu les remplir. Elle s'y engouffrait par un canal souterrain, qui partait d'une tour située vers l'orient, sur la rive du fleuve. Cette tour, nommée tour de Windal (*vindasium*, treuil ou cabestan), formait de ce côté le coin de la clôture la plus avancée. Lorsqu'on voulait mettre les fossés à sec, on les laissait se dégorger par une écluse, située à leur angle sud-ouest, et insérée dans la base d'une tour qu'on appela par suite Tour de l'Écluse. Sous Charles VI, en 1391, Hugues de Saluces y fut emprisonné. Derrière ce ravin, de formation humaine, se tenaient soudés ensemble les quatre corps de logis. Flanqués de grosses tours à chacun de leurs angles, d'un quadruple portail qui transperçait le milieu de leurs façades, ils étaient rayés d'une multitude de tourelles, les unes suspendues en trompe, les autres descendant jusqu'à terre, toutes produisant de loin l'effet d'énormes tuyaux d'orgues, dont il semblait qu'une monstrueuse symphonie allait sortir avec le bruit du tonnerre. Des centaines de

croisées, différentes de dimensions et de formes, distribuées sans ordre et presque au hasard, trouaient, ainsi que des alvéoles, les parois épaisses de huit et même de neuf pieds. Quand un beau soleil couchant les inondait de lumière, nul doute qu'elles n'imitassent les yeux innombrables qui chatoient sur les plumes des paons. Grillées, du reste, pour la plupart, elles s'allongeaient d'un air triste derrière d'impitoyables barreaux. Au-dessus des corniches, un svelte régiment de clochetons et de toitures aiguës, cuirassés de plomb, écaillés d'ardoises ou de tuiles peintes, munis de girouettes éclatantes d'or et de ciselures, semblaient, comme de vigilantes sentinelles, épier les campagnes des environs. Le cône de la grosse tour se distinguait des autres par son élévation et sa massive carrure, qui faisaient de lui le chef de la troupe. Quelles que soient l'élégance et la grâce du monument actuel, on ne peut nier que celui de Charles V n'eût aussi sa beauté.

L'aile principale était celle qui regardait la rivière. Là s'ouvrait entre deux tours la grande porte d'entrée. Le soir un pont-levis, se cabrant sur ses gonds, la fermait pour toute la nuit. On ne sait de quels ornements l'enrichit Philippe-Auguste, mais il est certain que Charles VII y posa dans des niches la figure de son père et la sienne, ouvrages de Philippe de Foncières et de Guillaume Josse, les meilleurs sculpteurs de son temps. Au milieu de l'étage qui surmontait son ogive, s'arrondissait le cadran d'une horloge, que Charles V fit placer postérieurement à l'année 1370. On sait, en effet, que la première horloge publique dont on ait fait usage dans la capitale, date de cette époque, où Henri de Vic confectionna celle du Palais de la Cité. Une grande terrasse, longue de neuf toises, large de huit, formait la couverture de ce portail, et le terminait supérieurement. Du haut de sa plate-forme, la vue était magnifique. Directement en face, les trois pyramides lombardes de Saint-Germain des Prés s'élançaient au-dessus de l'enclos du couvent, ainsi que trois glaives nus prêts à défendre la foi. A droite, et presque dans leur ombre, Saint-Pierre de la Maladrerie tournait vers elles son pignon et sa mince aiguille, comme pour implorer leur protection. Derrière apparaissait, humble et craintive, la petite flèche de Saint-Sulpice. A gauche, la tour de Nesle masquait en partie l'hôtel du même nom, dont on apercevait cependant la longue suite d'ar-

cades, pareille aux galeries des cloîtres, et s'appuyant de biais sur les remparts de la ville. Non loin du fossé plein d'eau qui reluisait à leur base, entre la rivière et Saint-Germain, verdoyait le fameux Pré-aux-Clercs, dont les masures abritaient chaque jour quelque orgie d'écoliers. Du côté de l'ouest, le regard rencontrait deux îles, maintenant disparues, et de frais herbages, qui se perdaient avec les collines de Saint-Cloud dans l'incertitude de l'horizon. Au pied des murailles enfin, la Seine glissait et fuyait, tremblante, silencieuse et comme intimidée par les menaçantes fortifications du château.

Nous avons énuméré les principales constructions dont l'ensemble formait le côté extérieur de l'aile méridionale. Il nous reste à parler de la tour de la Librairie, qui s'élevait le long de cette même façade, entre la tour du Coin vers Saint-Nicolas et le grand portail. Son nom indique clairement l'usage auquel elle était consacrée. La bibliothèque de Charles V occupait trois de ses étages. Elle n'avait rien de remarquable sous le rapport de l'architecture ; nous donnerons plus loin d'amples détails sur son intérieur et sur les livres qu'elle renfermait. La tour qui terminait cette façade à l'orient, s'appelait : Tour du Coin vers la Seine.

Au delà du fossé, une espèce de bastion défendait les approches du pont-levis. Outre la porte, sans doute très-épaisse, qui fermait la voûte percée dans sa masse, la tête de pont avait encore pour défense une herse et des guichets, derrière lesquels les assiégés eussent prolongé leur résistance, si l'ennemi s'était rendu maître de la première clôture. A l'ouest de cette fortification, les petits jardins du roi et de la reine, situés presque au même endroit où végète maintenant celui de l'Infante, brillaient entre les masses de pierre ainsi qu'une île de verdure. A l'est, une route diagonale se dirigeait vers la *Porte du Louvre*, qui servait à la fois de passage et de rempart. Soutenue par de vigoureuses tours, entre autres par celle que Philippe-Auguste avait bâtie près de l'eau, elle semblait jetée là comme un peloton d'avant-poste. On ne saurait douter que, sous ce dernier roi, ce ne fût une entrée de Paris. Quand Charles V eut reculé l'enceinte de la ville, on réserva ce guichet pour les habitants du château. Quelques pieds plus loin commençait une muraille, qui, suivant une ligne inexactement parallèle à la façade, gagnait, toute bos-

selée de tours trapues, les basses-cours occidentales. Plus loin encore, une seconde muraille, dont la Seine lavait presque la base, longeait le fleuve comme une digue, et venait incruster un de ses bouts dans la tour de Windal, pendant que l'autre, faisant un retour sur lui-même, rejoignait la porte Neuve, sous laquelle s'enfonçait le chemin qui des champs menait à la ville. La porte vers Paris, également traversée par la route, s'élevait précisément en face de cette dernière; des pans de murs, se déployant sur ses côtés ainsi que des ailes, remplissaient l'espace compris entre la tour de Windal et la porte du Louvre.

Cette disposition devait paraître incommode aux gens du roi; elle les empêchait d'entrer directement dans le palais, en revenant de la campagne. Ils n'atteignaient la porte du Louvre qu'après avoir laissé derrière eux les deux autres. Sous Philippe-Auguste, ce terrain devait offrir un aspect différent. Au lieu de se diviser en deux parties, dont l'une formait terrasse au-dessus de l'autre, le rivage avait peut-être conservé sa pente naturelle. On sait du moins qu'une grande place, libre de constructions et ménagée devant le château, servait alors à exécuter des joutes. Plus près du fleuve que tous les ouvrages dont nous avons fait mention jusqu'à présent, se hissait dans les airs la tour du Bois, élevée par Charles VI pendant la première année de son règne. Elle ne fut pas démolie en 1382, comme l'assure le comte de Clarac; un dessin d'Israël Sylvestre nous atteste, au contraire, qu'elle existait encore sous Louis XIV.

Avant d'engager le lecteur au milieu des basses-cours, il n'est pas inutile, je crois, de le mettre en garde contre la surprise que pourrait lui causer la présence d'un semblable appendice aux flancs d'une habitation royale. Quand on considère la vie tout officielle et, pour ainsi dire, toute politique des princes qui gouvernent actuellement l'Europe, on a peine à concevoir que nos anciens monarques accordassent une si minutieuse attention aux détails de leur ménage. Cependant l'état du commerce et de l'agriculture leur en faisait une nécessité. Dans un temps où les provisions n'abondaient pas dans les marchés comme de nos jours, le grand nombre de leurs commensaux exigeait d'eux qu'ils se précautionnassent contre la disette. Aussi, les fermiers de la couronne étaient-ils contraints de payer une portion de leurs redevances en nature; on leur imposait l'obligation de fournir au

château des poulets, des chapons, du blé et d'autres comestibles. Charles V buvait du vin de son cru. Les treilles et les vignes du Louvre, de Beauté, près Vincennes, du Palais de la Cité, de l'hôtel Saint-Pol, des Tournelles, rapportaient assez de raisins pour qu'on n'eût pas recours aux produits de la Bourgogne, alors loin d'avoir atteint toute leur célébrité. On cultivait, dans les jardins royaux, de la poirée, du pourpier, de la laitue, et beaucoup d'autres légumes. Une maison de plaisance appartenant à Isabeau de Bavière, et située au faubourg Saint-Marceau, avait pour promenade une saussaie (lieu planté de saules) et un grand terrain couvert de fraisiers, de lavande, romarin, fèves, pois, cerisiers, treilles, haies, choux, chènevis et poirée destinée aux lapins. Les basses-cours du Louvre étaient garnies de poulaillers ou galliniers, et *d'autres appartements de cette qualité*, dit Sauval. Les registres de la chambre des comptes, registres depuis longtemps perdus, mentionnaient qu'en 1398 Charles VI, habitant alors la grosse tour, fit fermer ses croisées de fil d'archal, à cause des oiseaux et des pigeons, qui sans cesse entraient dans sa chambre et y faisaient leurs ordures. Le service s'exécutait avec une grande régularité. Des hommes de haut rang étaient préposés à la garde des tours, qui avaient chacune leur commandant particulier. Le 20 septembre 1411, le comte de Nevers fut nommé concierge de celle de Windal. Les domestiques se divisaient en plusieurs sections. Pour la bouche seule, on comptait : la maison du four, la panneterie, la saucerie, l'épicerie, la pâtisserie, le garde-manger, la fruiterie, l'échansonnerie, la bouteillerie, le lieu où l'on faisait l'hypocras. Il y avait de plus : la fourrerie, la lingerie, la pelleterie, la lavanderie, la taillerie, le bûchier, le charbonnier, la conciergerie, la maréchaussée, la fauconnerie, l'artillerie et un grand nombre de celliers.

Reprenons maintenant notre tâche, et poussons tant bien que mal, de descriptions en descriptions, notre brouette surchargée de faits, de chiffres et de dates, qui, soit dit sans rancune, menacent incessamment de la faire chavirer. Le plus habile jouteur ne triompherait qu'avec peine d'une matière aussi rebelle.

Une grande partie des basses-cours s'étendaient à l'occident de la forteresse. Il n'y en avait pas moins de cinq ou six, indépendamment de l'arsenal. Celui-ci se composait d'une cour dans laquelle un hangar protégeait les canons contre les intempéries

de l'air, d'un ouvroir ou atelier, d'un pavillon de sept toises en carré et du logement du grand-maître de l'artillerie. Son habitation était si vaste, qu'elle comprenait un jardin et des étuves. Chacun des officiers qui recevaient ses ordres avait un appartement dans la même division du château. En 1391, avant que l'usage de la poudre fût généralement répandu, ces bâtiments contenaient une chambre pour les empenneresses ou femmes qui empennaient (emplumaient) les sagettes et viretons (1), quand ils avaient subi le travail préalable de *l'ovroer*. Sur l'un des côtés de celui-ci, l'on trouvait une armoire à trois pans, longue de cinq toises, haute de sept pieds, large de deux, où étaient renfermés les cottes de mailles, platers (2), bacinets (3), haches, épées, fers de lances, archegayes (4), et une foule d'autres armures.

En 1412, une grande salle servait de magasin à poudre, et un pavillon couvert d'un comble en croupe tenait lieu de fonderie. Parmi les constructions de l'artillerie, il ne faut pas oublier une tour en fer à cheval, ainsi nommée à cause de sa forme, ronde d'un côté, carrée de l'autre, et qui, par suite de cette configuration même, présentait aux ennemis sa partie circulaire comme un large poitrail, tandis que les dimensions de son intérieur en faisaient un logement agréable. L'arsenal ne resta une dépendance du Louvre que jusque sous le règne de Charles IX. Il fut alors transféré près des Célestins. Au nord de ces différentes bâtisses, on avait encore élevé une ménagerie qu'on appelait *Maison des lions*. En de certaines circonstances, on faisait combattre des animaux pour divertir la cour.

Quand, après avoir passé en revue les compartiments de ce vaste échiquier, à travers lesquels nous avons conduit, peut-être égaré le lecteur, on arrivait à la façade nord, le spectacle changeait subitement de caractère. Quoique ce côté fût celui de tous qu'égayait le moins la joyeuse lumière du soleil, un grand jardin s'y déroulait au pied du Louvre, comme un vert tapis brodé de fleurs. C'était là le lieu du repos et de la méditation. Qu'on évite pourtant de s'en exagérer la beauté. L'imagination, splendide

(1) Flèches d'arc et traits d'arbalète.

(2) Gants de fer.

(3) Casques de fer légers, faits en forme de bassin.

(4) Sorte de lance ou de pique que portaient les archers ; selon Froissart, c'était une machine de guerre qu'on lançait sur les ennemis.

mirage qui peint les objets de ses couleurs, ne demanderait pas mieux que de nous y montrer quelque forêt centenaire, rassurée contre les caprices des vents par la protection du château. On aimerait à la voir dormir immobile et silencieuse, ne sortant que par intervalles de sa somnolence éternelle qu'entretiendraient la monotone chanson des ruisseaux et les plaintes confuses de son propre feuillage. Un roi, sans doute jeune et digne, viendrait errer le long de ses allées aussi fraîches que l'espérance, mélancoliques comme le souvenir; il appuierait sur ses mains sa tête soucieuse, et, le cœur gonflé d'amour, battu d'immenses désirs, pendant que les oiseaux gazouilleraient l'épithalame de leurs fiançailles, il oublierait la terre dans le ciel de ses rêves. Mais, hélas! pauvre historien que nous sommes! notre mission n'est pas de satisfaire l'indomptable aspiration de l'homme vers le monde idéal. La raison a les yeux tournés vers nous et surveille notre plume; nous n'oserions en laisser tomber une erreur, dût-elle être plus belle qu'une déesse et nous sourire et sourire à tous avec un charme infini.

Quelque éloigné que le jardin du Louvre fût de ce type grandiose, il avait néanmoins un certain attrait et, pour ainsi dire, une naïve simplicité. Comme tous ceux de l'époque, c'était un potager, embelli de tonnelles, de haies, de rosiers et de boulingrins. Il se déployait entre les fossés, la rue d'Osteriche, celle de Beauvais et la rue Froidmanteau. Le long de ces deux dernières, un treillis l'ornait d'un bout à l'autre. Quatre pavillons, alternativement ronds et carrés, occupaient ses quatre coins, ainsi que des nids de verdure. Leur grandeur était assez considérable pour que des siéges et des marchepieds de gazon les environnassent à l'intérieur, laissant l'herbe d'un petit préau croître dans le milieu. La largeur totale devait être d'environ vingt toises, et de plus il existait un retour de plus de trente-six pieds sur le fossé de l'ouest. On y cultivait toute espèce de fleurs, soit en plates-bandes et en bordures, soit en carreaux. Les plantes qu'on préférait alors étaient le romarin, la sauge, la marjolaine, la lavande, les roses et la giroflée. Tour à tour bleue et blanche, verte et rouge, selon qu'un ciel pur ou couvert de nuages se mirait dans sa profondeur, que son jet fendait l'air pour retomber éploré, ou que l'écarlate du soir ensanglantait sa surface, une grande fontaine reluisait au milieu du parterre, comme une colossale escar-

boucle. A quelque distance de là, une volière pleine de tourterelles et d'oiseaux rares faisait résonner son petit orchestre, et les poissons d'un vivier voisin, sautant et frétillant, paraissaient vouloir danser au son de la musique. Somme toute, l'endroit avait de quoi plaire, et, n'était sa situation près d'une rue bruyante, la censure l'atteindrait difficilement. Quant à ce dernier reproche, qui pourrait sembler un anachronisme, on aurait tort de penser que l'absence des voitures rendît alors Paris silencieux comme un hameau : les cris des vendeurs en plein air remplaçaient avantageusement nos haquets et nos équipages. Guillaume de Villeneuve compte dans son poëme cent vingt-six façons de braire (c'est son expression), au moyen desquelles les marchands ambulants s'efforçaient d'attirer l'attention des consommateurs, et les moines celle des personnes charitables. Les uns demandaient du pain, les autres offraient de la viande, des fruits, des légumes, du fromage de Brie, des gâteaux, des harengs, etc. Le concert formé par toutes ces voix rudes, enrouées, glapissantes, écorchant l'oreille chacune à son tour, ou confondant leurs bruits malencontreux, devait effrayer l'air qu'il traversait et déchirait. Une seule de ces vociférations avait quelque chose de poétique. Aussitôt qu'une personne était décédée, un homme parcourait les rues, une sonnette à la main, et, la faisant retentir sur son passage, annonçait aux habitants qu'un de leurs frères venait de mourir (1). Le froid ni l'obscurité de la nuit ne l'empêchaient d'accomplir son funèbre office. Seul, errant à la lueur des étoiles, il s'arrêtait au milieu des carrefours, et là, comme une personnification de la mort, on l'entendait crier d'une voix lugubre : « Chrétiens, vous qui dormez, réveillez-vous! Chrétiens, vous qui dormez, réveillez-vous! priez Dieu pour les trépassés! »

La façade septentrionale n'avait rien de particulier, si ce n'est son portail composé d'une tour unique et une seconde tour en fer à cheval, placée près de celle qui la terminait au couchant. Du côté de Saint-Germain l'Auxerrois, le terrain était occupé par des basses-cours, qui s'appuyaient vers le nord aux murs de

(1) Quant mort i a home ne fame,
Crier orrez : Priez por l'ame!
A la sonete par ces rues.

Philippe-Auguste. Le portail, orné des statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, courbait au-dessus des passants une voûte semée de fleurs de lis sans nombre. En face s'élevait l'hôtel du Petit-Bourbon, auquel s'adjoignit par la suite l'hôtel d'Alençon.

Nous voici revenus au point d'où nous étions partis. Nous avons examiné tous les dehors du palais. Il nous reste à voir la cour; entrons. Un coup d'œil suffira.

Au centre du quadrilatère formé par les ailes du Louvre, la grosse tour, divisée en sept étages, indépendamment de son stylobate qui trempait dans un fossé plein d'eau, montait hardiment et fièrement au milieu des airs, avec une couronne de feuillage que lui ceignait une corniche profondément sulptée; la galerie diaphane suspendue autour de son dernier cylindre, ainsi qu'une collerette, et servant de chemin de ronde; sa coiffe pointue sur laquelle une girouette tremblait comme une aigrette; enfin, avec la riche bijouterie de ses guivres, reflétée par le miroir circulaire des ondes. Vu la grande hauteur des corps de logis qu'elle dominait, elle ne devait pas avoir moins de cent vingt pieds au-dessus du niveau de la cour. C'était là qu'étaient déposés les archives et le trésor royal; c'était aussi là qu'on emprisonnait les seigneurs rebelles. Les cachots gisaient probablement plus bas que la surface du terrain. Ferdinand, comte de Flandre, vaincu l'an 1214 à la bataille de Bouvines, y pleura le premier la perte de son indépendance. Philippe-Auguste voulut lui donner une longue, une sévère leçon de docilité. Dans cette lugubre solitude, il eut le loisir de rêver au soleil, à l'air pur des vallons. D'autres erraient le long de leurs pentes, sous l'ombre amoureuse des acacias en fleurs; lui, pauvre captif, à peine quelque souffle humide venait-il se briser plaintivement contre les barreaux de sa lucarne. La nuit, s'il se levait, il avait beau meurtrir son visage sur les grilles inflexibles, pas un regard ami ne s'élançait au-devant du sien; et lorsque parfois il apercevait la lune nonchalamment endormie dans les bras d'un nuage qu'elle inondait de lumière, la vue de ces chastes amours redoublait, au lieu de les calmer, ses inquiétudes et ses regrets. Las, enfin, de cette vie douloureuse, il préféra laisser aux mains de son noble geôlier ses terres, ses châteaux, sa seigneurie tout entière, et se retrouver encore une fois en présence des cieux.

Chaque étage de la tour était éclairé par huit fenêtres, hautes

de quatre pieds, larges de trois, fermées d'un treillis de fer et d'un châssis de fil d'archal, contenant cent quatre-vingt-deux trous. La muraille avait treize pieds d'épaisseur à sa base, douze pieds plus haut, et vingt-quatre toises de circonférence. Un pont-levis et un pont d'une seule arche joignaient vers le sud le donjon à la cour. Au devant se trouvaient une fontaine et un pavillon qu'on détruisit (le pavillon seulement) en 1377. Sur le pignon de la porte, on voyait la figure de Charles V, haute de quatre pieds et faite par Jean de Saint-Romain, lequel avait reçu pour son travail six livres huit sous parisis (62 francs 32 centimes). Dans l'intérieur, où les rois recevaient l'hommage des grands vassaux, on avait ménagé une chapelle, trois boulées (1), un puits, un retrait (2) et plusieurs chambres. On montait au moyen d'une grande vis ronde, dont une porte solide et garnie de fortes serrures défendait l'entrée. Jusqu'à sa démolition, elle servit de dépôt d'armes. On y gardait les grands et les petits engins; le bois, les nerfs et cuirs de bœufs qu'on employait pour les confectionner. On y avait même établi une fabrique de toutes sortes d'instruments de guerre.

Mais ce qui avait surtout frappé l'imagination du peuple, c'était les basses-fosses. Il se les représentait comme un véritable enfer. Ses obscurs abîmes, disait-on, dévoraient silencieusement ceux dont le supplice aurait soulevé la conscience publique. Qui pouvait se flatter de connaître tous les détours de ces immenses cavernes? Il y avait là des gouffres sous des gouffres. Lorsque, en 1527, le donjon eut été détruit, un creux qui marquait son ancienne place parut aux conteurs d'histoires une preuve irréfragable de leur opinion. Il était évident, disaient-ils, qu'on n'avait pu combler ces excavations prodigieuses, et le terrain s'affaissait, faute d'appui.

Une galerie de pierre, large de sept à huit pieds, partant des bords du fossé, sur lequel s'abaissait probablement un pont-levis, aboutissait vers le nord au grand escalier du château. Cette *vis*, comme on nommait alors toutes les constructions de la même espèce, avait été bâtie par Raimond du Temple, maître des œuvres de Charles V, et passait pour une merveille. Elle était

(1) *Boille*, *baile*, galerie, péristyle, allée couverte, probablement aussi corridor.
(2) Latrines.

de pierre de taille, et, suivant l'habitude de l'époque, se terminait par une autre moins grande, quoique de même figure, qui conduisait à la terrasse dont on les avait couronnées. On comptait quatre-vingt-trois marches dans la première, quarante et une dans la seconde, et toutes deux réunies atteignaient la hauteur de dix toises six pouces. Comme on manquait de pierres pour les achever, Raimond du Temple enleva vingt tombes du cimetière des Innocents, les paya quatorze sous parisis (7 fr. 20 c.) la pièce, et remit le soin de les tailler à Pierre Anguerrand et Jean Coulombel. Cet escalier, couvert de nombreux ornements, s'avançait hors d'œuvre. Au premier étage, à droite et à gauche de la porte, un sergent d'armes, ouvrage de Saint-Romain, semblait garder l'entrée. Dix autres statues portant sur des consoles, placées chacune sous un dais et au milieu d'une niche, répandues sans ordre et sans symétrie du haut en bas de la coquille, attendaient patiemment les regards des curieux, qui devaient néanmoins les examiner avec respect, vu les puissants personnages dont elles offraient la représentation. C'étaient le roi et la reine, par Jean de Liége; le duc d'Orléans et le duc d'Anjou, par Jean de Launay et Jean de Saint-Romain; les ducs de Berry et de Bourgogne, par Jacques de Chartres et Gui de Dampmartin. Ces artistes furent payés, à raison de seize livres parisis (ou 164 fr. 54 c.) la statue. Au sommet de l'escalier, on apercevait la figure de la Vierge et celle de saint Jean, de la façon de Saint-Romain. Le fronton de la dernière croisée était lambrequiné des armes de France, que supportaient deux anges; deux autres soutenaient le heaume placé au-dessus et couvert lui-même d'un timbre, chargé intérieurement de fleurs de lis. Comme on les avait taillées sans limiter leur nombre, on peut fixer l'achèvement de la grande vis au commencement ou au milieu du règne de Charles V. Plus tard, il les réduisit à trois. Voilà pour le dehors. En dedans, un sergent d'armes, haut de trois pieds, sculpté par Saint-Romain, veillait aux portes des appartements du roi et de la reine; douze nervures rondes divisaient le champ de la voûte; les armes de Charles V ornaient la clef; et celles de ses enfants, les pendentifs. Saint-Romain et Dampmartin reçurent pour cet embellissement trente-deux livres parisis ou 40 fr. d'or (329 fr. 9 c.).

Quant aux dimensions de la cour, elle était loin d'avoir la

même grandeur qu'à présent. Son étendue, dans un sens, ne dépassait point trente-deux toises trois pieds; dans l'autre, trente-quatre toises trois pieds. Le monument, considéré de ce point de vue, ne présentait pas une distribution plus régulière qu'au dehors; seulement des galeries évidées le brodaient avec élégance et lui donnaient un air de fête.

Si maintenant nous voulons parcourir les salles, il nous faut laisser à la porte, ainsi qu'une poudreuse chaussure, toutes nos idées actuelles de décoration. Le moyen-âge suivait, sous ce rapport, des principes contraires aux nôtres. Les formes que nous préférons sont les moins coûteuses, c'est-à-dire les plus pauvres, les plus insignifiantes, les plus triviales. En même temps et par une contradiction évidente, nous recherchons pour nos meubles les bois étrangers; on nous les apporte à grands frais de l'Amérique. Le prix de la matière nous fait reculer devant celui du travail, et, sans même avoir conscience de notre mauvais goût, nous encombrons nos appartements de mobiliers aussi chers que ridicules. Nos pères n'agissaient point ainsi. Les forêts des collines natales, dont les rameaux flamboyaient dans leur âtre, leur fournissaient aussi les ornements de leurs demeures. Le génie humain l'emportait à leurs yeux sur la splendeur inintelligente de la substance; ils aimaient mieux admirer une pensée délicate ou plaisante que les capricieuses bizarreries de la végétation. Quand ils employaient des matériaux plus précieux, c'était pour composer des espèces de mosaïques. Ils les incrustaient dans les boiseries et les combinaient de manière à leur donner une valeur indépendante de leur poids, de leur masse ou de leur rareté. Nous allons essayer de transporter le lecteur au milieu d'un panorama scientifique, où l'intérieur du Louvre se déroulera sous ses yeux tel qu'il existait à la fin du XIVe siècle. Il pourra comparer et juger.

La première circonstance par laquelle les salles de l'ancien château différaient de nos salles modernes était l'emploi des voûtes. Un grand nombre de pièces, surtout les plus vastes, prolongeaient leurs parois en arcades ogivales, qui les terminaient noblement. Les nervures très-multipliées de ces arceaux avaient pour supports d'élégantes consoles où l'artiste avait sculpté des touffes de feuillage, au milieu desquelles souriaient de petits anges et s'ébaudissaient de petits animaux. De hardis culs-de-lampe,

ou des cartels ornés de fleurs de lis, rattachaient ensemble toutes ces ramifications divergentes. A cette époque, elles n'étaient plus rondes comme du temps de saint Louis, mais elles finissaient sur le devant par une arête vive, ou par une étroite plate-bande, que soutenaient deux courbures assez difficiles à décrire. La moitié d'une accolade donnerait cependant une idée de leur forme.

Il y avait, à la vérité, d'autres chambres, au-dessus desquelles s'étendait un plafond. Mais il faut se garder de prendre ce mot dans une acception trop rigoureuse. Les plafonds ne présentaient point alors, comme de nos jours, une surface lisse, monotone, sans accidents de lumière. De nombreuses poutrelles divisaient leur étendue, et la parcouraient d'une muraille à l'autre; leurs extrémités pesaient sur des mutules historiées. Elles-mêmes, ainsi que les clefs pendantes et les nervures des ogives, étaient ciselées de basses tailles ou d'ornements en relief. On les peignait de diverses couleurs, parmi lesquelles dominaient le rouge et le bleu; enfin, pour rendre celles-ci plus éclatantes, on les semait de rosettes d'étain, qui scintillaient comme de blanches étoiles dans l'obscurité des oratoires et des chapelles.

Ce n'était pas seulement l'éclat des plafonds et des voûtes, qui frappait les regards dans les salles du vieux Louvre; on admirait aussi la riche décoration des murs. De savantes arabesques entrecroisaient leurs filets d'or au milieu du cordouan dont ils étaient couverts, et imitaient, pour employer une comparaison moderne, les dessins lumineux des ombres chinoises. Le temps, quelquefois miséricordieux, a laissé subsister jusqu'à nos jours plusieurs tentures de cette espèce; leurs couleurs encore très-vives et les gracieux ornements qui s'enlacent, comme un réseau, dans toute leur étendue, donnaient sans aucun doute aux appartements un aspect de magnificence extraordinaire. Il en existait néanmoins de plus somptueuses encore. Les riches tapisseries, les étoffes d'or qui circulaient autour des chambres; les tissus à fond bleu ou amarante, semé de points métalliques, rayé quelquefois de larges bandes de différentes couleurs, rehaussé de fleurs de lis, de palmettes et de feuillages habilement exécutés, sous lesquels disparaissaient les parois des chambres, effrayeraient de leur prix excessif le prodigue le plus intrépide du

XIXe siècle. On les déployait au-dessous des croisées, entre leur banquette, alors très-élevée, et le parquet. Souvent aussi les murailles étaient sculptées. Des fleurons, des feuillages délicatement travaillés, des ogives aiguës portées par de frêles colonnettes, des rosaces plus ou moins savantes, brisaient et découpaient la lumière qui tombait sur leurs saillies. Les portes n'avaient pas moins d'élégance; personne n'ignore que les artistes du moyen-âge taillaient le bois avec une dextérité vraiment surprenante. Ce que l'on connaît moins, ce sont les prodiges de patience qu'exigeaient d'eux les délicates merveilles dont ils remplissaient les églises et les châteaux. Ainsi, les stalles de l'ancien couvent des Chartreux, situé en partie sur l'emplacement du Luxembourg actuel, avaient coûté trente années de persévérance à un frère convers de l'ordre, nommé Henri Fuselier.

Les draperies n'étaient pas seules en usage pour embellir l'intérieur des maisons. La peinture y introduisait cette harmonieuse variété que nous paraissons entièrement avoir perdue de vue. En 1365, François d'Orléans entreprit de décorer avec son pinceau la salle basse de la reine. Il y représenta des bocages touffus, au milieu desquels on voyait courir et voler des animaux de toute espèce. Des enfants essayaient de les attraper, ou s'amusaient à cueillir des fruits et des fleurs. Plusieurs galeries offraient des tableaux analogues, exécutés antérieurement par le même artiste. Quant à la manière dont le coloris et le dessin étaient traités, les manuscrits de l'époque peuvent nous en donner une idée. Les paysages accompagnés de figures sur lesquels se détache l'histoire de saint Firmin, dans la cathédrale d'Amiens, prouvent effectivement que les peintures murales ne différaient pas des miniatures sur parchemin. On y remarque l'imitation scrupuleuse des détails et le manque d'ensemble qui caractérise cette période. Au reste, toutes les parties du château ne brillaient pas d'une aussi grande splendeur. Quantité de galeries étaient simplement revêtues d'une couche de craie détrempée avec de la colle. En 1486, plus d'un siècle après Charles V, on employa, pour badigeonner un de ces corridors, au palais des Tournelles, quatre livres d'ocre, deux de colle et un demi-setier d'huile. La dépense fut de trois sous huit deniers parisis, ou quatre-vingt-dix-neuf centimes.

Parmi les chambres du Louvre, il y en avait de parquetées et de

carrelées. D'après une phrase ambiguë de Sauval, on pense que le plancher des premières était composé de chêne ou de tout autre bois indigène, dans lequel on incrustait du bois d'Irlande. Ce dernier paraît avoir été fort précieux, mais on ne sait quelles qualités particulières le recommandaient. Peut-être ignorerons-nous toujours sa véritable nature. Les carreaux, dont on se servait alors, étaient des briques vernissées. L'art de colorer les matières vitreuses ayant fait de grands progrès, on savait donner aux enduits les tons les plus éclatants et les plus solides. On préférait les pavés bleus, violets, verts et jaunes.

Gardons-nous aussi d'oublier les tapis. Grâce aux croisades et aux voyages en Orient, ils étaient devenus un objet de mode. On sait que les Levantins ont toujours montré beaucoup d'adresse dans la confection de ce genre d'ouvrages. Ceux qu'on voit peints sur les manuscrits du temps de Charles V, offrent un fond bleu, parsemé de fleurs de lis d'or. Une bordure compliquée règne alentour.

Le seul reproche auquel la construction de l'ancien palais de nos rois pourrait donner lieu résulterait du manque de lumière, occasionné par la petitesse des croisées. Elles étaient quadrangulaires, hautes de quatre pieds et larges de trois. Quelques-unes avaient probablement tout au plus, comme celles du même genre qui subsistent encore à Vincennes, cinq ou six pouces de large en dehors et un pied et demi ou deux d'évasement en dedans. On arrondissait les angles supérieurs, non pas de ces meurtrières, mais des véritables fenêtres. Leur élévation au-dessus du plancher nécessitait l'emploi d'un escabeau pour atteindre leur appui. La grande épaisseur des murailles permettait de s'établir dans l'embrasure, comme dans une sorte de cabinet. On les garnissait de bancs et de gradins. Une famille tout entière y tenait à l'aise, et les dames choisissaient toujours cet endroit, lorsqu'elles voulaient lire ou travailler. Les fenêtres répandaient généralement peu de jour. D'épais meneaux interceptaient une partie de la lumière que leur ouverture déjà trop étroite aurait laissé passer sans cet obstacle. Ajoutez à cela les vitraux peints, et vous aurez une idée de l'éternel crépuscule qui enveloppait les habitants du Louvre. Chaque croisée ou *verrière* se divisait en quatre compartiments, et chaque compartiment renfermait une figure de saint très-soignée. Le visage et surtout

les cheveux étaient dessinés avec beaucoup de finesse. Un encadrement de fleurons et de rinceaux entourait ce personnage et circonscrivait le fond, composé d'une seule couleur.

Les appartements qu'occupaient les princes de la famille royale et les personnes de haut rang attachées au service de Charles V, se distinguaient des autres par les sujets de leurs vitraux. On y avait tracé leurs portraits, environnés de leurs armoiries et de leurs devises. Mais l'ornement le plus répété consistait en fleurs de lis jaunes, répandues au milieu d'un champ bleu. Chaque panneau de vitres coûtait vingt-deux sous, qui vaudraient aujourd'hui 11 fr. 88 c. La dépense d'une croisée montait donc, pour le verre seul, à 47 fr. 52 c. Du reste, la largeur des meneaux et des châssis déduite, les panneaux ne devaient point dépasser quinze à seize pouces de hauteur sur dix à onze de largeur. Les fenêtres des chapelles occupaient une espace moins restreint. C'est là qu'étincelaient les grandes figures de saints, dont parle Sauval, et que Jean de Saint-Romain avait composées.

Les boiseries et les meubles étaient l'œuvre de Bernard et de Pierre Enguerrand. On fabriquait très-peu de chaises et de fauteuils. Le trône même de Charles V manquait de bras.

L'étoffe dont on l'avait recouvert retombait sur le marchepied. Un dais, précisément aussi large que le dossier, rayonnait au-dessus, affermi à l'aide de cordes d'or qui descendaient du plafond. Les siéges les plus communs étaient les escabeaux, les *formes* ou bancs recouverts d'étoffe, et les simples bancs. Les deux dernières espèces de meubles avaient une double destination, comme le témoignait leur forme de coffre et leur dessus à charnières. Leur pesanteur n'en recevait pas un petit accroissement, et devait les condamner à une immobilité presque perpétuelle.

Les flancs de ces lourdes caisses s'embellissaient d'ornements de plusieurs espèces. On les sculptait, on y implantait des clous dorés, et souvent encore on les peignait. Remarquez aussi qu'on ne les rembourrait pas. Sauval mentionne un banc long de vingt pieds, réservé aux convives du roi. Quelques-uns portaient sur une ou deux marches. Le même auteur nous apprend que les escabelles communes, faites en manière de bahuts, coûtaient trois sous (1 fr. 62 c.) et celles que soutenaient des piliers ou

des pieds, quatre sous (2 fr. 16 c.). On ne trouvait des chaises pliantes et à bras que dans la chambre de la reine ; encore avait-elle seule le droit de s'y reposer. Le long du bois, peint en rouge, s'épanouissaient des roses d'étain doré. Des clous, également dorés, fixaient une frange de soie autour du *cordouan* vermeil qui couvrait le meuble.

Les cheminées étaient d'une grandeur dont nos habitations actuelles n'offrent plus d'exemples. Dévorant, pour ainsi dire, des arbres entiers, elles dardaient une vive chaleur par les côtés et par devant. Une de celles qui chauffaient les appartements du roi put recevoir et loger dans son pourtour, en 1565, douze figures d'animaux et treize prophètes. Suivant un calcul approximatif de M. le comte de Clarac, elle présentait dix-neuf pieds et demi de développement longitudinal et dix pieds et demi de saillie. On en construisit de si monstrueuses qu'elles occupaient, à elles seules, tout l'intérieur d'une tour. Les pages, les valets et les gardes y passaient une partie de leur temps. Le feu flamboyait au centre, abrité par un manteau colossal, que supportaient des colonnes rangées autour du foyer.

Des échansonneries, des fruiteries, des buvettes attendaient complaisamment, le long des murailles, que la soif ou la faim des serviteurs dégarnît leurs rayons. L'étage situé au-dessus d'un pareil âtre, dans une tour du Palais de Justice, était assez spacieux pour former une superbe cuisine de quarante-huit pieds carrés.

L'an 1367, on fabriqua des chenets de fer ouvré, destinés à l'appartement de la reine. Les plus gros pesaient 198 livres, les plus petits, 42 ; les autres, 60 et 100. Leur prix fut de 26 livres 13 sous 4 deniers parisis, ou 181 fr. 40 c., ce qui met la livre de fer à 16 deniers ou 62 centimes. Les pelles, les pincettes et le *traifeu* ressemblaient aux chenets, sous le rapport de la matière et du travail. Les soufflets, proportionnellement de la même taille que les cheminées, étaient brodés d'arabesques.

Le scrupuleux inventaire que nous dressons du mobilier de l'ancien Louvre ne nous a pas encore conduit à parler des couchettes ou lits de petite dimension ni des lits proprement dits. Les premières n'avaient que six pieds sur sept; les seconds mesuraient dix ou onze pieds de large sur douze pieds de long. Une famille complète, père et mère, oncle et tante, enfants

mâles et femelles, y pouvaient oublier ensemble les fatigues du jour, dans une touchante simplicité de mœurs. Les *Heures* de Jeanne de France contiennent une miniature qui prouve la réalité de cette bizarre coutume. On y distingue sept personnes étendues sous les mêmes couvertures, et, malgré leur nombre, elles ne remplissent pas, à beaucoup près, leur énorme couche. On suspendait alentour des rideaux très-riches, le plus souvent d'une couleur rouge, tirant sur l'amarante. A un angle des ciels, presque toujours carrés et très-vastes, pendait un morceau d'étoffe que nous prendrions, nous hommes du XIXe siècle, pour une lampe enveloppée. On s'en servait, dit-on, pour se soulever et se mettre sur son séant; mais la distance qui le séparait du chevet rend la chose difficile à croire. Il eût d'abord fallu quitter sa place pour le saisir, et conséquemment il ne pouvait avoir l'utilité qu'on lui attribue. On en voit un grand nombre dans les tableaux flamands du XVe siècle, où ils ont plutôt l'air d'un rideau noué et relevé, que d'une invention destinée à quelque usage spécial.

Quoique Aliénor de Poitiers ait composé son petit ouvrage longtemps après la mort de Charles V, cependant, comme elle ne faisait que mettre par écrit les paroles de sa mère, Isabelle de Souza, venue en France l'an 1429, et qu'elle témoigne son regret de voir chaque jour disparaître les vieux us qu'elle nous révèle, ils dataient vraisemblablement d'une époque bien antérieure. C'est ce qui nous engage à puiser dans les *Honneurs de la cour* plusieurs détails qu'on chercherait vainement ailleurs. Chaque page de cet opuscule nous donne des renseignements curieux sur la vie domestique des princes, vers la fin du moyen-âge. Le morceau suivant, par exemple, nous apprend avec la dernière exactitude de quelle façon le cérémonial exigeait que les lits fussent parés :

« La chambre de maditte dame (Marie de Bourgogne) estoit grande, et y avoit deux grands licts, l'un emprez l'autre d'un rang, et au milieu des deux licts, y avoit une allée, bien de quatre ou cinq pieds de large.

« Item, au bout de l'allée, emprez le chevet des deux licts, estoit une grande chaire à hault dos par derrière, comme ces grandes chaires *du temps passé*.

« Item, il y avoit un grand ciel de drap de damas verd, lequel ciel comprenoit tous les deux grands licts, et y avoit courtines

(rideaux) de demy satin verd tout autour, et lesdictes courtines estoient cousues au ciel et ne couvroient point celles des pieds, et n'approchoient point l'une l'autre d'aussy large que l'allée estoit entre les deux licts; les franges qui estoient autour des gouttières du ciel estoient de soie verde.

« Aux pieds des deux grands licts estoient deux autres courtines de demy satin verd, comme les aultres, et estoient lesdittes courtines à annelets (anneaux), pour courre toutes deux, joindans (joignant) ensemble quand on vouloit, et estoient cesdittes courtines tendues aussy hault que le ciel et à deux ou trois pieds loing des aultres courtines; et, quand on vouloit, on les clooit tout près, que l'on ne voyoit point l'allée entre les deux licts; mais de jour, elles estoient ouvertes autant que l'allée entre les deux licts portoit.

« Au milieu des deux grands licts, il y avoit une pareille courtine, laquelle estoit troussée tout hault, comme l'on trousse courtines et estoit toute serrée au bout, et ceste-là n'estoit jamais tendue (1).

« Ces trois courtines dont j'ai ici parlé, on les appeloit traversaines, et ai ouy dire que, quand la royne de France gist, elle en a une plus, qui est au travers de la chambre. »

Le style traînant de madame Aliénor et ses interminables répétitions de mots nous empêchent de lui emprunter une citation plus longue. D'ailleurs il faudrait transcrire son traité tout entier, si l'on voulait ne négliger aucun des faits intéressants qu'elle rapporte. Elle décrit entre autres choses, avec une minutieuse attention, les dressoirs du duc de Bourgogne et la vaisselle qui les chargeait. Les dressoirs avaient plus ou moins d'étages, selon le rang des personnes. Quatre degrés étaient le comble de la magnificence. Ceux du roi lui-même ne comportaient point un plus grand nombre de divisions. Au-dessus on déployait un dorseret :

« Et pour déclarer de quelle façon est un dorseret, pour ce que beaucoup de personnes ne savent ce que c'est ; un dorseret est de largeur de trois draps d'or ou de soie, et tout ainsi fait que le ciel que l'on tend sur un lict. Mais ce qui est dessus le dressoir ne le

(1) Ce dernier passage vient à l'appui de l'hypothèse que nous avons faite tout à l'heure au sujet du morceau d'étoffe pendant à l'un des angles du ciel de lit.

passe point plus d'un quartier ou d'une demi-aulne, et est à gouttières à franges, comme le ciel d'un lict, et ce qui est derrière le dressoir, depuis le haut jusques en bas, est à deux costés bordé autre que le dorseret n'est; et doibt estre la bordure d'un quartier de large ou environ, aussy bien au ciel que derrière. »

Le lecteur a maintenant passé en revue tout l'ameublement du palais. Il lui reste encore à visiter les chapelles, la bibliothèque et le trésor. Dans quelques instants, nous lui ouvrirons les portes de ce triple sanctuaire, où trônaient la richesse, la science et la religion. Auparavant il nous faut indiquer par des traits rapides quelle était la distribution intérieure du château.

Les salles de cérémonie, ainsi que les grands appartements du roi, occupaient l'aile orientale; ils tenaient toute la longueur du rez-de-chaussée et du premier étage. La partie du Louvre que Charles V habitait ordinairement regardait la rivière. La reine logeait au-dessous de lui. Les appartements de cette princesse, plus élevés que la cour de la hauteur de quatre marches, comprenaient une grande salle de parade, une autre grande chambre, des cabinets, des garde-robes, un oratoire, une salle nommée *Salle neuve de la reine*, et une salle de bains. Les baignoires de celle-ci étaient en bois, garnies de bossettes dorées et de cercles de cuivre, fixés par des clous à têtes également dorées. Un escalier en spirale conduisait de l'appartement de la reine à celui du roi. Voici de quelles pièces il se composait : d'abord la salle neuve, située au-dessus de la salle du rez-de-chaussée qui portait le même nom; la chambre des comptes, celle des requêtes; la chambre à coucher, appelée aussi chambre du Conseil et chambre de la Trappe, parce que le roi, d'une santé délicate, y assemblait quelquefois son conseil, et parce qu'un escalier, fermé d'une grille ou d'une trappe, la mettait en communication avec l'appartement de Jeanne de Bourbon. Cette dernière explication, quoique hypothétique, ne manque pourtant point d'une certaine vraisemblance. On y avait ajouté un oratoire, des bains, plusieurs cabinets et des garde-robes. A l'extrémité de cette aile, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, le jeu de paume soulevait sa voûte jusqu'au second étage. Un petit pont, traversant le fossé en cet endroit, permettait de gagner immédiatement les basses-cours orientales. Dans le corps de logis qui donnait sur la rue Froidmanteau, une grande salle basse s'intercalait entre deux cha-

pelles. On désignait l'une (c'était la plus rapprochée de la rivière) par l'épithète de basse, pour la distinguer d'une autre, placée directement au-dessus. Un petit clocher en menuiserie couronnait cette dernière. La chapelle inférieure, dite de la reine, n'avait que dix-huit pieds de haut. Au devant de l'entrée, en dedans, un tambour muni de plusieurs portes et laborieusement sculpté empêchait les vents froids d'y pénétrer. Dans le tympan intérieur de la porte de pierre, la Vierge apparaissait au milieu de neuf anges, dont deux l'encensaient; les autres jouaient de divers instruments ou portaient des écussons aux armes de France. L'an 1365, treize statues représentant des prophètes vinrent compléter la décoration de cet oratoire.

C'était dans la partie nord de la même aile que la salle de saint Louis étalait ses magnificences. Deux chambres de parade la suivaient et la précédaient. Elle surpassait toutes les autres en beauté; mais quelques dépenses qu'on y eût faites, je doute que le peuple s'en entretînt comme de la chambre aux oiseaux et de la chambre aux joyaux. Celle-ci avoisinait la tour du Coin, vers Saint-Thomas, qui pourrait bien être aussi la tour de l'Armoirie. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale (coté 8,356) contient une énumération très-circonstanciée de toutes les pièces de bijouterie et d'orfévrerie, dont l'impôt avait encombré le trésor royal. Les objets d'or, que cite l'auteur, pesaient ensemble 1,405 marcs; si nous calculons leur valeur sur le taux actuel de l'or, ils représentaient une somme de 1,182,765 francs. Mais, comme nous ignorons le poids d'une très grande quantité de morceaux, tels que vases, cassettes, coupes, aiguières, nous porterons la somme au double, sans craindre d'exagérer l'opulence royale. Nous aurons ainsi pour total 2,366,000 francs d'or travaillé. La plupart de ces ustensiles étaient non-seulement chargés de ciselures, mais encore de perles et de pierres précieuses. On n'en connaît pas au juste le nombre; l'inventaire mentionne seulement les plus remarquables. Il parle néanmoins de 226 diamants, 179 rubis balais, 1,218 perles, 179 saphirs, et une seule turquoise. Malheureusement ces gemmes avaient fort peu d'éclat. Au lieu de les tailler à facettes, on se contentait de les polir et par conséquent elles ne jouaient point à la lumière, comme de nos jours. Les diamants proprement dits restaient bruts. Ce fut seulement en 1476 que Louis de Berghen, citoyen de Bruges,

découvrit par hasard le moyen de leur donner une forme plus avantageuse que celle dont la Nature les enveloppe, comme pour cacher leur beauté. Parmi les joyaux, il y en avait dont Charles V faisait personnellement usage dans les occasions solennelles; c'étaient :

Trente couronnes d'or garnies de diamants, de saphirs, de rubis, d'émeraudes.

Dix cercles d'or ou couronnes légères, formées d'un cercle, souvent cylindrique.

Des chapels d'or ou coiffes de couronnes, enrichies de pierreries et de perles.

Puis, des bagues, des ceintures, des agrafes, des boutonnières, des fermails, si multipliés que les uns étaient affectés aux différents jours de la semaine, les autres réservés aux jours de fête. Ainsi l'on voit que Charles V avait sa bague et sa croix des vendredis. Dans cette multitude de pierres, quelques-unes passaient pour posséder des qualités merveilleuses ; celle-ci guérissait la goutte, celle-là procurait des enfants. Certains camées, antiques sans doute, méritaient l'admiration à plus juste titre que ces amulettes. La superbe agate, sur laquelle l'artiste a su rendre avec tant de bonheur l'apothéose d'Auguste, faisait partie du trésor. Dans le cours de l'année 1379, Charles V la donna à la Sainte-Chapelle. Outre les bijoux que nous avons cités, il possédait encore de petits coffres pleins de pierreries, et plus de cent cassettes, boîtes, bouteilles, reliquaires, d'un prix considérable, indépendamment d'une immense vaisselle d'or et d'argent. Les écuelles d'argent montaient seules à vingt douzaines; celles de vermeil, à dix-neuf; celles d'or, à six, pesant ensemble 217 marcs, ou un peu plus d'une livre et demie chacune : voilà pour la chambre aux joyaux.

Quant à la bibliothèque, 909 volumes étaient rangés sur des tablettes, dans les trois étages de la tour de la Librairie, 269 au premier, 260 au second, 380 au troisième. Gilles Malet, bibliothécaire de Charles V, nous a transmis des renseignements curieux sur les manuscrits confiés à ses soins. Presque tous avaient des couvertures de cuir ou de maroquin rouge, de velours ou de drap d'or, de soie unie ou brodée. On y semait avec profusion des ornements en relief, ciselés ou frappés. De riches fermoirs en argent ou en vermeil tenaient leurs feuillets pressés

les uns contre les autres. Enfin ils portaient généralement les armes du roi.

Toutes les miniatures dont on les avait illustrés ne méritaient point également l'attention des connaisseurs. Beaucoup n'étaient venues se placer là que pour ne point contrarier la coutume, n'affichant du reste aucune prétention. On conçoit que la plupart du temps on devait les considérer comme des objets de commerce.

Le roi accordait l'entrée de sa bibliothèque aux savants. Afin de les mettre en état d'y travailler aussi longtemps qu'il leur était nécessaire, il fit suspendre à la voûte trente petits chandeliers et une lampe d'argent qu'on allumait le soir. Les livres reposaient dans des armoires garnies de treillages et de vitraux peints. C'étaient presque uniquement des ouvrages de théologie, de droit et d'astrologie. On y remarquait très-peu d'auteurs anciens. Sauf la traduction de la *Politique* d'Aristote, celles de quelques historiens de Rome, tels que Boëce, Ovide, Lucain, Josèphe, Salluste, et la *Conjuroison Katherine* (conjuration de Catilina), les Commentaires de César, Suétone, Valère-Maxime et Frontin, y manquaient absolument. Des romans en prose et en vers, des chroniques, des traités religieux et scientifiques, ceux-ci translatés de l'arabe, complétaient le nombre.

Depuis la mort de Charles V jusqu'à 1409, la bibliothèque ne prit aucun accroissement. Le duc de Guienne, fils aîné de Charles VI, lui fit alors don de 20 volumes. Quelques achats avaient bien eu lieu, mais, grâce aux emprunteurs, elle perdait plus qu'elle ne recevait. En 1410, au décès du bibliothécaire Gilles Malet, 200 volumes avaient déjà disparu. Toutefois, on ne put déplorer longtemps cette soustraction. Le duc de Bedford coupa court aux regrets, en dirigeant la collection entière vers la Grande-Bretagne. Plusieurs volumes, portant la signature de Charles V, ont été vus dans ce pays. Mais l'époque approchait où le château lui-même allait coucher ses tours dans la poussière.

Charles VI augmenta ses fortifications, mais ne l'orna point. Négligé par Louis XI, qui habitait la Touraine, par Charles VIII et Louis XII, il ne vit François Ier ceindre la couronne, que pour s'écrouler en partie sous la main de ce monarque. En 1539, lorsque Charles-Quint y logea, on abattit plusieurs bâtiments,

entre autres la porte vers Paris, afin d'établir de grandes lices, où l'on donna des tournois. La principale entrée ne fut plus dès lors celle qui dominait la Seine, mais la porte tournée vers Saint-Germain-l'Auxerrois. Les basses-cours du côté de Saint-Thomas tombant en ruine, on les reconstruisit. Les autres furent détruites par Charles IX et Henri IV. Enfin, le *gros garçon* résolut de raser le château presque entièrement et de le rebâtir dans un nouveau style. Il continua la démolition commencée en 1517, année dans laquelle la grosse tour cessa d'assombrir les appartements. Henri II, Charles IX et Henri III poursuivirent ce que François avait entrepris; Louis XIII culbuta l'aile septentrionale et anéantit le grand jardin.

Les derniers vestiges, excepté quelques portions des gros murs conservés jusqu'à présent, cédèrent la place aux projets de Louis XIV. Ainsi périt le majestueux palais de Philippe-Auguste, renversé, non point par le temps, mais par cet esprit d'innovation, qui ne sait édifier qu'en jonchant le sol de décombres, semblable aux moines ignares dont l'occupation habituelle consistait, suivant Pétrarque, à gratter d'anciens et précieux manuscrits, pour copier ensuite des litanies sur le même parchemin. Nous ne méconnaissons pas assurément la beauté du Louvre actuel : il n'y a point en Europe de palais plus élégant, plus harmonieux, qui produise un meilleur effet, à quelque moment du jour qu'on l'examine, et sa richesse, ses excellentes proportions charment encore la vue aux rayons de la lune. Mais il me semble qu'on aurait pu le construire ailleurs, et respecter l'ancien château, qui serait une des plus grandes curiosités de Paris. Quoi qu'il en soit, un chef-d'œuvre occupe la place du vieux monument; ceux qui voudront en connaître l'histoire n'ont qu'à ouvrir le beau travail consacré au *Musée de sculpture ancienne*, par le comte de Clarac, et l'excellent ouvrage de M. Vitet. Nous avons terminé notre tâche, car nous nous proposions seulement de promener les curieux dans l'édifice depuis longtemps disparu; bien qu'il n'en reste aucun vestige, il garde son intérêt pour les amis sérieux du passé, qui fouillent avec soin nos annales, étudiant les mœurs, les coutumes, les arts et l'industrie de nos pères.

ALFRED MICHIELS.

ÉLOGE DE FALCONET,

SCULPTEUR ;

Par ROBIN, peintre (1).

Quoique l'amitié guide ma plume dans l'éloge que je veux faire de M. Falconet, statuaire célèbre et profond écrivain, mon intention n'est pas de le présenter comme un modèle de perfection imaginaire. Dans son atelier, dans son cabinet, dans le monde, il eut de grandes qualités ; il eut aussi des défauts ; et ce mélange est inséparable de l'humanité. Si je voulais les déguiser, je déshonorerais ma plume par des mensonges officieux, indignes de moi et de l'artiste que je veux peindre. Sans recourir à cette méprisable ressource, il me sera facile d'accorder et les sentiments que je conserve à la mémoire de M. Falconet et les idées du public qui ont déjà fixé le rang de cet artiste distingué.

Étienne-Maurice Falconet, sculpteur du Roi, recteur de l'Académie royale de peinture, avait la même origine que les fameux médecins de son nom, dont le dernier fut membre de l'Académie des belles-lettres ; ils étaient tous d'Exilles, en Savoie. Cependant, né à Paris en 1716, notre artiste convenait de l'obscurité de ceux qui lui avaient donné le jour, et du peu de soin qu'ils avaient pris de son éducation. Cet aveu, peut-être humiliant pour un homme ordinaire, ne pouvait que l'honorer. Il y a longtemps qu'on a dit que c'est un vrai titre à la gloire, que d'avoir rencontré des difficultés et de les avoir vaincues.

M. Falconet fut placé, dès sa tendre jeunesse, chez un sculpteur

(1) Extrait du *Tribut de la Société Nationale des Neuf-Sœurs*, 14 mai 1791. (Paris, chez Onfroy, libraire de la *Société Nationale des Neuf-Sœurs*, rue Saint-Victor, 1791, in-8° de 23 pages.) — Robin était peintre du roi, censeur royal, agréé à l'Académie de peinture en 1772 et membre de l'Académie des Arcades de Rome. Il a publié plusieurs biographies d'artistes et une brochure intitulée : *De la peinture à fresque*, in-8° de 16 pages. Il a peint un grand nombre de tableaux et a exposé à tous les Salons de 1773 à 1789. Les peintures décoratives du Théâtre de la ville de Bordeaux furent exécutées par lui en 1777. J. DU SEIGNEUR.

d'ornements qu'on lui donna pour maître; et, sans aucune autre instruction que celle qui se puise dans les premières écoles de lecture, il était réduit à lutter contre les efforts d'un génie qui le portait à s'élancer dans la carrière brillante qu'il était destiné à parcourir, et auxquels il fallait résister pour satisfaire aux premiers besoins. Tel fut, jusqu'à l'âge de dix-sept ans, l'état de contrainte du jeune homme qui devait se montrer si avantageusement dans la sculpture. Si, quelquefois, entraîné par un penchant impérieux, il tentait de former quelques figures avec le bois ou avec de la terre, on lui faisait un crime de cette perte de temps; mais comme Pascal se dérobait aux regards de son père pour se livrer aux idées mathématiques qui le tourmentaient, de même Falconet, malgré toutes les oppositions de ses parents et de son maître, s'était exercé à donner une *forme* à l'argile, et même au tronc d'arbre qu'on lui mettait entre les mains. Ce fut ainsi qu'il parvint seul à produire des objets qui ne furent pas indignes d'être montrés dans un des meilleurs ateliers de son temps, celui de M. Lemoyne (Jean-Baptiste), sculpteur alors célèbre.

M. Falconet reçut de cet artiste des applaudissements faits pour encourager, et il a déclaré, dans toutes les occasions, que ce maître, aussi connu par sa bienfaisance que par ses talents, lui avait prodigué et les leçons et les secours nécessaires pour en profiter. Forcé toujours de travailler pour vivre, la rapidité de ses progrès paraîtrait incroyable, si l'on n'en était instruit par ceux qui en avaient été les témoins. Il n'y avait que six ans (1) que M. Falconet était entré chez M. Lemoyne, lorsqu'il fut en état de présenter à l'Académie le modèle en plâtre d'un Milon de Crotone renversé et dévoré par un lion (2). Sur cette figure, qui décèle une vive imagination, la compagnie des artistes les plus distingués de cette capitale lui accorda le rang d'*agréé*.

L'esprit étendu de M. Falconet n'était pas fait pour se renfermer dans la pratique et la théorie de l'art qu'il exerçait. L'amour des arts appelle à celui des lettres; et quoique fort loin

(1) Il faudrait dire dix ans et non 6 ans; P. C. Levesque, son autre biographe, reproduit la même erreur. J. D.

(2) Le modèle en plâtre fut exposé au Salon de 1745; le marbre est au Louvre, Musée des sculptures modernes, n° 278. J. D.

de la route qui conduit à l'instruction littéraire, M. Falconet voulut la parcourir. L'entrée lui en fut ouverte par les leçons d'un prêtre dont il gagna l'amitié. A trente ans, il partageait son temps entre la sculpture et l'étude des langues savantes. Sa vie presque entière était consacrée à ces divers travaux; et il avait pris l'habitude de ne donner chaque nuit que deux ou trois heures au sommeil.

Il existe, à l'Académie de peinture, des statuts que nous nommerons *anciens*, parce que nous touchons au moment de leur réforme. Ces statuts contiennent des lois trop sévères sur le mode des réceptions. Nous ne pouvons nous dispenser d'en entretenir ici le lecteur, parce qu'ils eurent beaucoup d'influence sur la carrière que notre artiste parcourut dans son corps. Un peintre ou un sculpteur était admis à la classe des *agréés* à l'inspection d'un ouvrage dans lequel on avait reconnu des talents distingués. Cette faveur, quoique peu gratuite, n'accordait ni le droit de séance, ni même un rang assuré dans l'Académie. A la vérité, il donnait un état; mais notre Académie se réservait le droit d'en dépouiller, après plusieurs années, ceux qui le possédaient. Par le rang d'*académicien* seulement on pouvait se flatter d'avoir un état solide; mais, pour l'obtenir, il fallait présenter un autre ouvrage destiné à rester dans les salles de l'Académie. Le programme en était donné par les officiers; et quand il était achevé, il fallait courir le hasard d'un nouveau scrutin. Si l'aspirant au grade d'*académicien* n'y réunissait pas les deux tiers des suffrages, il perdait non-seulement le fruit de ses peines, mais encore le grade d'*agréé* que ses talents lui avaient précédemment mérité.

Ce n'était pas assez de cette série d'obligations décourageantes, M. Falconet fut exposé à des entraves encore plus rigoureuses. La *figure* de Milon, faite pour son *agrément*, avait paru supérieure : on répandit qu'elle avait du rapport avec celle du Pujet à Versailles (aujourd'hui au Louvre, Musée des sculptures modernes, n° 206). D'après cette prétention absurde, on exigea, contre l'usage ordinaire, qu'il fît un modèle nouveau représentant le *Génie de la sculpture* (1); modèle qui devait ensuite être exécuté en marbre pour morceau de réception. On le soumit à remplir

(1) L'esquisse en terre cuite fut exposée au même Salon de 1745.

cette condition dans une des salles de l'Académie, suivant un article du règlement de 1751 (1), auquel cependant on avait souvent eu la sagesse de déroger.

M. Falconet, obligé de travailler dans un lieu fréquenté par ses juges, en recevait des conseils auxquels il lui était d'autant plus difficile de se soumettre, que parfois il les trouvait contradictoires, ou qu'ils sortaient du but qu'il s'était proposé. Il lui arriva, dans cette occasion, ce qu'avait éprouvé Polyclète d'Argos. Ce statuaire, si l'on en croit Élien, fit en même temps deux statues; il exécuta l'une dans le secret de son atelier; il se proposa de suivre, pour l'autre, tous les avis qu'on voudrait lui donner. Quand les deux monuments furent terminés, il les exposa en public. Le premier fut admiré, le second traité avec mépris. « Eh bien, dit Polyclète à ses censeurs, l'ouvrage que « vous admirez est le mien; celui dont vous vous moquez est le « vôtre. »

L'ouvrage de Falconet n'éprouva pas le même mépris; et, malgré tous les dégoûts qu'il avait essuyés, on y reconnut un vrai mérite, inférieur cependant à celui de son Milon. On finit par consentir qu'il exécutât en marbre le modèle en plâtre de cette dernière figure, qui était restée, depuis son agrément, dans les salles de l'Académie.

On conçoit que tant de contradictions et de travaux sur l'objet qui devait servir le morceau de réception à M. Falconet, apportèrent du retard dans sa marche aux degrés académiques. Nous devons ajouter que son peu de fortune le força d'entreprendre les ouvrages dont le produit était nécessaire à ses études et à l'entretien de sa famille. On ne sera donc pas étonné que M. Falconet, *agréé* en 1745, ne soit parvenu au grade d'*académicien* que neuf ans après, c'est-à-dire en 1754 (le 28 juin ou le 21 août). Mais il s'avança rapidement; et au bout d'une année, il fut élu *adjoint à professeur* (le 5 juillet 1755). Ce moment fut celui de sa force; et c'est aussi celui que nous choisissons pour entrer dans quelques détails sur son talent (2).

(1) Probablement une faute d'impression. J. D.

(2) Vers 1750, Falconet fut nommé directeur artistique de la Manufacture de Sèvres avec J.-J. Bachelier, peintre. A son départ pour la Russie, il fut remplacé par le sculpteur Boizot. J. D.

Nous rappellerons d'abord à nos lecteurs une *Baigneuse* (1), et le *Groupe ingénieux de Pygmalion* (2), si favorablement accueillis du public, que l'on vit les *mouleurs*, profitant de l'empressement que chacun mettait à se les procurer, les multiplier à l'infini par des contrefaçons ; ainsi les livres dont la lecture est agréable, se multiplient par des éditions qui s'épuisent toutes, depuis les plus soignées et les plus fastueuses jusqu'à celles qui sont les plus négligées.

Nous citerons l'*Amour menaçant*, charmante figure en marbre, qui a mérité tant d'éloges à son auteur (3) ; et les ouvrages de sculpture qui se voient à Saint-Roch, dans la chapelle de la Vierge, et dans celle du Calvaire ; toutes manifestent son talent. On voit aussi, dans le même temple, Jésus-Christ, en agonie, au-dessus de l'un des autels à l'entrée du chœur. Le *mouvement* de cette figure, tout à la fois noble et languissant, annonce dans l'artiste une âme qui savait se remplir de son sujet ; et l'exécution large et moelleuse qui s'y fait admirer, montre que toute matière prend de la souplesse sous le ciseau d'un habile statuaire.

Mais M. Falconet est vraiment grand, et digne de marcher l'égal des *Le Gros* et des *Allegardi*, par la figure de saint Ambroise dans l'église des Invalides. Il a saisi ce moment terrible où le saint évêque de Milan refuse l'entrée du temple à Théodore, assassin barbare de sept mille hommes à Thessalonique. Le mouvement de la figure est simple, mais juste, et réuni à l'expression vive et profonde de la tête, il dit tout ce que l'artiste devait exprimer ; et cela, sans efforts ni vaines recherches dans l'ensemble et les détails. Les plis des draperies sont disposés et rendus tout à la fois avec finesse et avec grandeur (4).

(1) Statue en marbre exposée au Salon de 1757, aujourd'hui au Louvre. La Manufacture de Sèvres en a fait une réduction en porcelaine de $0^{m},25$ de hauteur. J. D.

(2) Marbre exposé au Salon de 1763. J. D.

(3) Le modèle était au Salon de 1755 et le marbre à celui de 1757. Cette statue fut payée à la vente de la marquise de Pompadour 5,000 liv. Aujourd'hui elle est placée dans le salon d'un architecte distingué de Paris et un des bienfaiteurs de l'École Impériale des Beaux-Arts. J. D.

(4) Le modèle, de 4 pieds 6 pouces de haut, fut exposé au Salon de 1763. La statue en marbre a fait partie du Musée des Monuments français ; aujourd'hui replacée à sa place primitive dans l'église des Invalides. J. D.

Enfin, de tous les ouvrages de M. Falconet, ce morceau, le dernier qu'il ait fait à Paris, dans l'âge où l'on jouit de tous les fruits de l'étude, est celui qui prouve le plus clairement que si cet artiste eût été élevé et nourri dans l'étude de l'antique, il en eût d'abord saisi les principes et la grandeur de style au point de n'avoir peut-être été devancé que par un très-petit nombre de sculpteurs de notre école.

C'est ici le lieu de raconter un fait, que je tiens de sa bouche, et qui prouve combien son heureux naturel l'entraînait vers les beautés du grand genre, et qu'il n'en a été détourné que par l'impulsion dominante de ce goût facile et agréable, uniquement recherché de son temps. Son maître, M. Le Moyne, voyant qu'il aimait à acquérir des estampes, le pria d'en acheter aussi quelques-unes pour lui, sans fixer le genre qu'il devait préférer. M. Falconet voit, quelque temps après, la suite des cartons d'*Hampton court*, gravés d'après Raphaël. Il les saisit au prix de deux louis, et ce prix était toute sa fortune. Transporté des beautés sublimes dont il venait de faire l'acquisition, il les porta à son maître; mais, trompé sur l'accueil qu'il en espérait, son marché ne fut pas accepté. Loin de le remettre au vendeur, M. Falconet le garda pour lui, et avec une vraie joie, quoique cette dépense épuisât toutes ses ressources, et il n'a cessé depuis d'en faire l'objet de son admiration. Ses portefeuilles étaient remplis et ses chambres tapissées des plus belles gravures d'après Poussin et autres grands maîtres. Si l'on voyait le mélange de quelques morceaux d'un goût moins pur, c'était plutôt l'effet du violent ascendant de l'éducation et de l'exemple, que du sentiment que la nature avait mis dans son âme.

L'impératrice de Russie possède une petite figure de *l'Hiver*, dont le plâtre ayant été porté en Angleterre, y fut regardé comme la production d'un artiste qui suit de très-près les beaux modèles de l'antiquité. M. Reynolds, fameux peintre anglais, à qui cette figure avait été adressée par l'auteur, l'ayant fait graver en pierre précieuse, on peut se méprendre sur les *soufres* ou *plâtres* qu'il en distribue, et les donner à des temps où l'ART produisait des chefs-d'œuvre. Si l'on objecte qu'il a montré peu d'ouvrages d'un style si relevé, on ne pourra lui disputer au moins la gloire d'avoir été constamment, pour l'invention et la facilité de l'exécution, un des premiers statuaires de notre école.

Mais passons au morceau célèbre, qui annonce un génie de feu et la réunion des talents les plus rares, son monument de Saint-Pétersbourg.

L'idée en est tout à la fois noble, simple et poétique. Le czar Pierre Ier y est représenté vêtu d'une tunique, dans une attitude fière, étendant une main protectrice sur son peuple. Il est monté sur un coursier ardent qui gravit un rocher difficile. Un serpent écrasé sous les fers du cheval est le symbole des obstacles que l'empereur de Russie a surmontés dans le cours de sa vie laborieuse, vie qu'il a employée à reculer les limites de son empire, à y réformer les mœurs, et à y introduire l'industrie et même les beaux-arts.

La prédilection que M. Falconet a toujours montrée pour l'admirable groupe du *Laocoon* antique, surtout pour la figure du père, qui réunit à la force du *style* le rendu de la chair et les vérités individuelles, peut faire juger du genre d'excellence pour lequel il inclinait le plus. C'est aussi, avec les qualités de l'*invention,* de la *justesse,* de l'*ensemble* et des *mouvements,* celui qui caractérise les beautés frappantes de la statue équestre de Saint-Pétersbourg. Nous étendre davantage sur ce grand ouvrage, ce serait répéter tout ce que les artistes et les gens de lettres ont dit, ont écrit sur la noblesse de la pensée, la *fierté* et la *chaleur* de l'*exécution* qui s'y font tour à tour admirer. On sait qu'il est porté sur un énorme rocher de granit, amené à si grands frais, et par des moyens mécaniques si ingénieux, au milieu d'une place superbe, enrichie par les beautés de la nature et de l'art.

Nous espérons que la gravure répandra bientôt dans l'Europe ce monument superbe. Ç'a toujours été le désir de M. Falconet; il l'a confié à des âmes reconnaissantes et sensibles qui ne le laisseront pas sans effet.

L'impératrice de Russie, Catherine II, à qui l'on doit le monument dont nous parlons, l'a déjà fait connaître par des médailles. Elle en a fait remettre plusieurs en or et en argent à M. Falconet. Ce présent honorable, joint à celui des autres médailles en or de son règne, fut le seul qui excéda la convention stipulée entre le prince Galitzin et le savant artiste. Cette froideur de procédés ne doit être attribuée qu'à l'inimitié qui se forma entre le ministre des arts, M. Betzky, et notre statuaire, qui, sûr de son savoir et fier de la correspondance et des bontés distinguées

dont l'honorait la souveraine de l'empire, prétendait ne devoir pas être soumis à des ordres intermédiaires.

M. Falconet éprouva quelques chagrins dans la première fonte de sa figure : elle manqua, de manière qu'une seule moitié du moule fut remplie par le bronze en fusion, le reste de la matière étant échappée par l'écheno. M. Falconet, qui avait présidé à cette opération, n'hésita pas sur le moyen de réparer un accident qu'il attribua à la négligence d'un ouvrier subalterne. On scia la partie manquée; on tailla dans celle qui avait réussi des vides en *queue d'aronde*, où devait s'engager le métal; on fit une seconde fonte de la partie supérieure, et ce procédé eut le plus grand succès.

En parlant de la statue colossale du czar Pierre premier, je ne dois pas omettre une circonstance qui n'est pas sans intérêt : c'est que mademoiselle Collot, aujourd'hui madame Falconet, bru et élève de notre artiste, l'ayant suivi en Russie, eut part à la gloire de ce grand ouvrage par le modèle de la tête du héros, dont son maître lui confia l'exécution. Ce n'est pas, comme le dit Diderot (1) dans sa lettre à M. Falconet, que le statuaire de Pierre premier n'eût pu très-bien réussir à faire une tête ressemblante. Cette supposition légère est démentie par le portrait du médecin Falconet, buste en marbre fort estimé. Le vrai motif de notre sculpteur fut de faire connaître les rares talents de son élève, et d'inspirer à la cour de Russie toute la confiance qui lui était due, par celle dont il donnait lui-même la preuve dans une circonstance aussi délicate. Ce moyen eut tout le succès qu'il en attendait. La tête du héros fut trouvée parfaitement belle, et les ouvrages que madame Falconet fit dans la suite ajoutèrent à l'estime que ce morceau lui avait si justement méritée.

La lenteur des opérations successives qu'exigent le modèle et la fonte d'une statue colossale laissa de grands intervalles à M. Falconet. Il les remplit par la composition de plusieurs ouvrages de littérature relatifs aux beaux-arts. Le plus remarquable est celui qu'il fit sur les 34, 35 et 36mes livres de Pline, dans lesquels cet historien de la nature traite des choses de l'Art.

(1) *OEuvres de Falconet*. Lausanne, 1781, vol. II, 132. — *OEuvres complètes*. Paris, Dentu, 1808, vol. III, 182. J. D.

Dans les notes dont M. Falconet accompagne sa traduction, il disserte sur les beaux-arts en artiste profond ; et s'il a, sur quelques passages, excité la critique des *savants*, il prouve, jusqu'à la démonstration, combien son auteur original est loin de raisonner avec justesse sur les arts de la peinture et de la sculpture. C'est aux artistes surtout à reconnaître combien il était utile qu'un *praticien* aussi imposant et aussi courageux que M. Falconet renversât les fausses opinions sur l'art, qu'un écrivain aussi élégant et aussi séduisant que Pline était fait pour accréditer, et combattît ceux qui imitaient cet historien souvent fabuleux. Pour rendre sa critique plus frappante, il commença donc par relever les erreurs sur l'ART, qu'il découvrit dans Pline, Cicéron, Plutarque, et autres anciens; ensuite, il osa traiter avec la même franchise les modernes, ennemis bien moins pacifiques. Aussi combien d'entre eux s'occupèrent de répondre à ses attaques, même par des injures! Nous allons dire quelques mots de ces luttes violentes.

L'entreprise de Saint-Pétersbourg obligea M. Falconet de s'attacher à l'étude du cheval, et il consulta tous les monuments qui ont pour objet la représentation de cet animal superbe. La statue en bronze de Marc-Aurèle, si imposante au plus haut des degrés du Capitole, était en plâtre, soumise à ses regards à Saint-Pétersbourg. Les éloges donnés à cette fameuse antique l'avaient abusé sur ses perfections ; et, se voyant trompé, son humeur irascible se met en mouvement, et bientôt sa plume, au grand scandale des *antiquomanes*, se répand en critiques sévères dans un ouvrage intitulé, OBSERVATIONS SUR LA STATUE DE MARC-AURÈLE. Nous n'en pouvons rendre ici que la substance : « La statue, « dit-il, est d'une belle fonte... La figure de l'empereur d'un bon « *ensemble*... Le cheval est plein de vie et de mouvement... « Mais cet animal n'est pas *ensemble*, le ventre en étant trop « large et aplati... L'*allure* ou le marcher est contraire au mé- « canisme de la nature du cheval... La tête est courte, trop « large vers le museau, et tient de celle du bœuf... Les plis « au-dessus du nez sont trop réguliers, et n'ont rien de ces « variétés qu'un œil fin et exercé observe dans les plis de la peau « que forme le naturel, etc. »

Quoique M. Falconet convînt, comme on le voit, de la plupart des beautés de la statue de Marc-Aurèle, la critique exacte

qu'il en fit parut audacieuse, et lui attira l'animadversion de tous ceux qui, juges intolérants de leurs contemporains, ne leur passent aucune faiblesse, et qui, idolâtres aveugles de tout ce qui est *antique,* n'y voient que perfections. Cependant, aux yeux de tout homme raisonnable, aux yeux du savant, le jugement de M. Falconet paraîtra toujours fondé.

Il avait osé relever tous les apologistes immodérés de l'ouvrage antique qu'il examinait, sans épargner le savant Winckelmann. Mengs, affecté de cette censure contre son ami, en adressa de Madrid de légers reproches à l'artiste de Saint-Pétersbourg. Il lui dit entre autres choses : « Je ne prétends pas défendre en « toute occasion ce qu'avance M. Winckelmann... Il n'est pas « un juge irrépréhensible, car il n'était pas de nos professions... « Je ne suis pas éloigné de croire que les anciens prenaient « l'idée d'une tête de cheval, de la ressemblance à la tête de « bœuf... Personne, sans doute, pour peu instruit qu'on soit, ne « soutiendra que du temps de Marc-Aurèle on faisait des chefs- « d'œuvre en sculpture, etc. (1). » On voit par ces citations que M. Mengs, dont aucun sectateur de l'antique ne récusera le jugement, n'improuve pas l'opinion de M. Falconet, qui sera toujours celle des connaisseurs éclairés.

Sans rappeler les critiques auxquelles ces observations sur Marc-Aurèle ont donné lieu, nous ne dissimulerons pas qu'on a fait à notre artiste des reproches qui ne manquent pas de fondement. On a trouvé qu'il avait souvent accordé trop d'éloges au mérite de l'agencement, à celui de la touche et du rendu des détails individuels. Ce sont en effet des parties inférieures dans lesquelles ne résideront jamais les plus grandes et les plus réelles beautés de l'art. On se plaint aussi de ce qu'au lieu d'assaisonner ses critiques de ces ménagements dont elle a besoin pour désarmer l'amour-propre qu'elles offensent toujours, il les a exprimées avec sécheresse et une tournure altière qui pouvaient indisposer bien des lecteurs. Mais son amour pour la vérité ne lui permettait aucune indulgence pour ce qui regardait le défaut contraire; ce qui rendait son caractère difficile. De là cette humeur qui affligeait souvent sa famille, ses élèves et ses meilleurs amis.

(1) *Œuvres de Falconet*, édition de Lausanne, 1781, vol. II, 199. — Édition de Paris, 1808, vol. III, 196. J. D.

C'est par ces seuls défauts que M. Falconet rendait quelquefois son abord pénible, lorsque la bonté de son cœur aurait dû le faire rechercher. Peut-on les méconnaître, ces qualités du cœur, lorsqu'on l'a toujours vu publier les services de ceux qui l'avaient obligé; et toujours sensible au sort des malheureux, au point de leur avoir donné le tiers de sa fortune. Il suffisait, pour exciter sa bienfaisance, de lui parler, même sans intention, de l'embarras de plus léger.

Le moins important service était reconnu avec usure de la part de cet homme bienfaisant; et c'est un témoignage que je dois à sa mémoire, puisque à mon égard il a porté la gratitude au delà du trépas, pour les faibles soins que j'ai pris de le distraire de ses derniers ennuis, par l'usage de mes livres et de ceux de mes amis.

M. Falconet, appelé en Russie en 1766, y passa douze années. A son retour, il s'arrêta quelques mois auprès des amis et des beautés de l'art que lui offrait la Hollande (1). Arrivé à Paris, il se retira dans une maison de campagne, à Chatenay. Depuis la fonte de son ouvrage colossal, il avait annoncé qu'il renonçait pour toujours à la sculpture et il ne s'occupait plus qu'à revoir ses écrits. Cependant quelque chose qu'il fît, l'Art seul échauffait son âme, et quoiqu'il ne le mît plus en pratique, ce goût n'avait rien perdu de sa violence; et c'était pour y céder qu'il voulait exécuter le dessein formé depuis si longtemps de parcourir l'Italie, afin d'admirer et de juger les beaux-arts dans leur sanctuaire. Tout était préparé pour ce voyage qu'il devait commencer par la Suisse. La voiture était arrêtée, et le départ fixé au lundi 3 mai 1783, lorsque, deux jours avant, debout devant sa cheminée, il tomba dans son fauteuil, surpris par une paralysie qui lui ôta l'usage de la moitié du corps. Les organes vigoureux de son esprit furent seuls inaccessibles à cette cruelle attaque. Était-ce un bonheur pour M. Falconet, impatient et accoutumé à jouir d'une santé à toute épreuve? Oui, sans doute, puisque, malgré le chagrin qu'il ressentait de sa situation, il put lire, et qu'il s'était exercé à écrire et à dessiner un peu de la main gauche.

Ici, je me joins à tous ceux qui ont fréquenté la maison de ce

(1) En juin 1779 il était à La Haye. (T. Ier, p. 49 de ses œuvres complètes, édit. de Paris, 1808.) J. D.

malade respectable, pour rendre un tribut public d'admiration à Mme Falconet, sa bru. Pendant le cours de cette longue et fatigante maladie, et jusqu'au jour de sa fin, arrivée le 24 janvier 1791, c'est-à-dire pendant huit années, elle n'a cessé de rendre à son maître, devenu son beau-père, tous les services qu'il ne devait attendre que de ses domestiques et des gardes-malades; services précieux, que la sensibilité et l'adresse des femmes seules peuvent procurer à l'humanité souffrante! Cette dame, qui pouvait jouir en paix du fruit de ses travaux, a tout sacrifié à ces soins respectables.

Ils ont été la suite d'un attachement et d'une reconnaissance dont l'ardeur ne s'éteint pas même dans les larmes; et je suis assuré que l'offrande la plus précieuse que je puisse lui présenter, c'est le travail que m'a coûté cet éloge funèbre, et le zèle que j'emploie à le publier (1).

(1) Nous avons cru indispensable de réimprimer cette notice, qui est fort rare et à peu près inconnue : elle est beaucoup plus importante que celle qu'on trouve en tête de la dernière édition des œuvres de Falconet. Voici, pour compléter cette notice, la liste bibliographique des ouvrages imprimés du célèbre statuaire :

Réflexions sur la sculpture, lues dans l'Académie de peinture et de sculpture, 1761, in-8°. Ces *Réflexions* ont été traduites en allemand, dans un recueil périodique, *N. Bibl. d. Sch. Wiss.*, et en anglais, par W. Tooke, 1777.

Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts, 1771, in-8°.

Traduction des XXXIV-XXXVIe *liv. de Pline*, avec des notes. Amsterdam, 1772, in-8°.

Le même ouvrage, seconde édition à laquelle on a ajouté des Réflexions sur la peinture des anciens et des Observations de l'auteur sur la statue de Marc-Aurèle. La Haye, 1773, 2 vol. in-8°.

Cette publication fut faite par les soins du prince de Galitzin, ambassadeur de Russie à La Haye, ami de Falconet.

*Lettre à Mme *** en réponse à un prétendu examen de la traduction des trois livres de Pline*, Saint-Pétersbourg, 1775, in-8°. Réimprimé, la même année, dans le *Journal encyclopédique.*

OEuvres de Falconet, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts, dont quelques-uns ont déjà paru, mais fautifs; les autres sont nouveaux. Lausanne, 1781, 6 vol. in-8°.

OEuvres choisies de Falconet. Paris, Didot, 1785, in-8°.

OEuvres diverses de Falconet, concernant les arts. Paris, 1787, 3 vol. in-8°.

OEuvres complètes de Falconet, précédées de sa vie, par P. G. Levesque. Paris, Dentu, 1808, 3 vol. in-8°. J. D.

LISTE DES CABINETS CURIEUX

EXISTANT EN EUROPE VERS 1673.

Nous avons publié (tom. VI, pag. 525) une Liste des cabinets curieux existant en Europe vers 1649, liste dressée par le savant antiquaire Pierre Borel. La nouvelle liste, que nous publions aujourd'hui, est extraite de la *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* (par P. Jacob Spon). Elle se trouve éparpillée en plusieurs endroits de la première édition de cet ouvrage (*Lyon, de l'imprimerie de Jacques Faeton*, 1673, in-8°, fig.). Jacob Spon, possesseur lui-même d'un cabinet d'antiquités et amateur passionné de la *curiosité*, comprenait bien l'utilité de ces listes de cabinets curieux. « Pour ne pas obliger à demi, dit-il (pag. 212), ceux qui aiment la curiosité et l'antiquité, à l'imitation de M. Borel, qui a écrit les *Antiquités de Castres*, je donneray un mémoire des Antiquaires et Curieux qui sont venus à ma connoissance, soit pour les avoir vus ou pour le sçavoir des amis qui me les ont communiqués. Je dois, entr'autres, celuy de Paris à M. Vaillant, docteur médecin et antiquaire du Roy, qui m'en a gratifié. » Nous regardons des listes de cette espèce comme d'importants documents pour l'histoire des arts, et nous aurons soin de les recueillir dans notre *Revue*, toutes les fois que nous en découvrirons quelqu'une dans les livres imprimés ou dans les manuscrits. P. L.

Noms des Curieux de Paris, avec leur demeure et la qualité de leur curiosité.

M. l'abbé Charles possède instrumens de toutes sortes, sur le quay de l'École.

M. l'abbé de Marolles, fauxbourg Saint-Germain, estampes et livres rares.

M. d'Aguerres, rue Geoffroy l'Asnier, tableaux anciens et modernes.

M. le duc d'Aumont, rue Vivien, tableaux.

M. Balesdens, rue Saint-Jacques, curiosités de toutes sortes.

M. de Bernage, près la Monnoye, tableaux anciens et modernes.

M. Bizot, près les Carmes, curiosités de toutes sortes et particulièrement médailles modernes.

M. de Blois, secrétaire de l'ambassade à la Porte, médailles, tableaux et couteaux de Turquie.

M. le président de Bretonvilliers, très-beaux tableaux et estampes.

M. Butin, tableaux et agathes.

M. de Carcavy, rue Richelieu, intendant du cabinet du Roy, où les plus belles médailles qui soient au monde sont à voir, avec les estampes de M. de Villeloin ; les plantes et les animaux gravés d'après le naturel, de feu M. le duc d'Orléans ; des chambres entières de manuscripts grecs et latins ; ce qui fut treuvé dans le tombeau de Chilperic, etc.

M. Cerisiers, vis-à-vis Saint-Mederic, tableaux du Poussain.

M. de Chanteloup, rue Saint-Thomas-du-Louvre, très-beaux tableaux du Poussain et autres.

M. Le Cointe, rue Saint-Honoré, médailles, tableaux, agathes et bronzes.

M. de Colbert, controlleur général des finances, rue des Petits-Champs, belle bibliothèque, médailles antiques et modernes.

M. le commandeur de Gotz, au bout de la rue des Petits-Champs, tableaux, médailles modernes et curiosités de toute sorte.

M. Cordeaux, sur le quay de la Tournelle, tableaux, médailles et livres rares.

Le R. P. Cossard, jésuite, au collége de Clermont, médailles antiques.

M. de Creil, rue de Montmorancy, tableaux anciens et modernes, porcelaines, statues de bronze, médailles antiques et modernes.

M. le duc de Crequy, tableaux anciens et modernes.

M. Damvilliers, rue Simon-le-Franc, tableaux et curiosités de toute sorte.

M. Daurat, isle Nôtre-Dame, tableaux modernes.

M. Dovin, près l'hostel de Bourgogne, tableaux, luts et porcelaines.

M. Edeline, dans le Cloître-Saint-Honoré, tableaux, etc.

Mme l'Escot, sur le quay des Orfèvres, tableaux anciens et modernes, médailles des imperatrices, etc.

M. des Essars, rue Richelieu, tableaux, pierres et curiosités de toute sorte.

M. de Furetière, isle Nôtre-Dame, livres rares, estampes et bronzes.

M. Gamarre, lieutenant des chasses, rue Taranne, proche la Charité, tableaux anciens et modernes.

M. de la Garde, conseiller, rue Sainte-Croix, tableaux modernes.

M. Gosseau, près les Carmelites, possède une curiosité *invisible* de fort beaux livres, d'estampes, etc.

M. Guenegaud des Bosses, rue du Grand-Chantier, tableaux, livres et médailles modernes.

M. Hardy, conseiller au Chatelet, livres rares, manuscripts et médailles, contre Saint-Eustache, devant l'Horloge.

M. du Harlay, procureur général au parlement, rue d'Orléans, très-belle bibliothèque, médailles antiques et modernes, agathes fort rares et quantité de belles statues de bronze antiques et modernes.

M. le marquis d'Hauterive, tableaux.

M. Heliot, rue des Rosiers, tableaux modernes.

M. d'Herbelot, dans la place Royalle, manuscripts orientaux.

M. le Hour, sur le quay des Orfèvres, tableaux anciens et modernes.

M. Jabac, rue Neuve-Saint-Mederic, tableaux anciens et modernes et nombre de fort beaux dessins.

M. Jolly, rue Saint-Antoine, tableaux modernes.

M. Jolly d'Oudeuil, rue des Blancs-Manteaux, fleurs, tableaux anciens et modernes.

M. Justel, sur les Fossés de M. le Prince, livres et médailles.

M. de Lamoignon, premier président, médailles antiques et livres rares.

M. Lalande, rue Saint-Louys, médailles antiques.

M. le duc de Liancourt, tableaux anciens et modernes.

M. de Loiseliere, près Saint-Jean-en-Grève, tableaux, etc.

M. Lemaire, rue Saint-Denys, curiosités de toutes sortes.

M. Marchand du May, rue du Platre, tableaux et pierres d'agathe.

M. Marchant, botaniste du Roy, rue du Roy de Sicile, plantes rares.

M. de la Marle, rue Beaubourg, tableaux, etc.

M. l'evêque de Mende, faubourg Saint-Honoré, médailles antiques.

M. Mongobert, rue de l'Arbre-Sec, tableaux, etc.

M. de Montjeu, intendant de M. le duc d'Aumont, médailles d'or très-belles et autres.

M. de Montmor, rue Sainte-Avoye, tableaux, livres, etc.

M. du Moulinet, rue Saint-Martin, médailles antiques et beau bronze.

Le R. P. du Molinet, religieux et bibliothécaire de Sainte-Geneviève, poids et médailles antiques, curiosités du Levant, etc.

M. le Nautre, dans les Tuileries, tableaux modernes, bronzes, estampes et vernis de la Chine fort rares.

M. Niceron, tableaux, porcelaines, etc.

M. le Noir, rue Sainte-Croix, tableaux modernes.

M. Oursel, rue Vivien, tableaux anciens et modernes.

M. Passard, sur le quay de la Mégisserie, tableaux.

M. du Plessis, rue Saint-Martin, médailles antiques.

M. Petit, machines et raretés de mathematique.

M. Poiret à Saint-Sauveur, tableaux, estampes et livres.

M. Quesnel, aux PP. de l'Oratoire de Saint-Jacques, tableaux, desseins et estampes.

M. Renard, conseiller près le chevalier du Guet, tableaux et médailles antiques.

M. de Richaumont, en l'isle du Palais, sur le quay de Bourbon, petits tableaux très-fins et pierres precieuses.

M. le duc de Richelieu, à la place Royale, tableaux anciens et modernes.

M. de Seve, conseiller d'estat, médailles antiques.

M. le président Tambonneau, fauxbourg Saint-Germain, livres rares, tableaux et fruits.

M. l'évêque de Tarbes, proche la place Royalle, tableaux et médailles.

M. le Tenneur de Maubuisson, tableaux modernes, émaux, bronzes, estampes, isle Notre-Dame, près le pont de Bois.

M. Thevenot, au village d'Issy, manuscripts orientaux.

M. Tavernier, baron d'Aubonne, curiosités des Indes de toutes sortes et bijoux précieux, rue du Colombier.

M. Tourtat, tableaux, manches de couteaux d'agathe.

M. Tribou, près Saint-Germain de l'Auxerrois, tableaux, armes des Indes, couteaux de Turquie.

M. Tronçon, livres rares, tableaux et médailles antiques.

M. Vaillant, docteur médecin, rue Saint-Jacques, chez M. Gayant, médailles antiques et importantes.

M. Varenne, près la Monnoye, tableaux et diverses curiosités.

M. le comte de la Valière, tableaux.

M. Ubin, émailleur, rue Saint-Denys, vis-à-vis la rue aux Ours, thermomètres, baromètres, larmes de Hollande et autres curiosités.

M. le duc de Verneuil, rue Saint-Antoine, fleurs et médailles.

M. Villain, rue Saint-Denys, tableaux, etc.

M. Vinot, rue de l'Arbre Sec, estampes, tableaux anciens et modernes.

M. de la Vrilliere, très-beaux tableaux anciens et modernes.

Curieux de Lyon.

La maison de M. Mey, qui est Italien d'origine, est située dans une très-belle vue à la montée des Capucins, et il y a dedans un nombre infini de tableaux et de paysages de bons maîtres.

M. Carie, au bas du Gourgillon, a un cabinet de coquillages et une tête colossique de marbre d'Antonin Pie, treuvée à Lyon.

Pour les tableaux, il y a plusieurs particuliers qui en sont curieux. M. de la Fourcade, eschevin, en a de très-beaux et de grand prix du Poussain et d'autres excellens peintres.

M. Mascrany, M. Le Mague, M. Bey, M. Renon, M. Mazenot et M. Dervieu en ont aussi de fort beaux.

M. Cibut, desseins et estampes très-belles.

Le dom prieur des Chartreux, estampes.

Quand je ne dirois mot du cabinet de M. de Servieres, la renommée le fait assés apprendre aux estrangers, et l'empressement qu'ils témoignent tous à le voir est une preuve de l'estime qu'ils en font. On y void plusieurs sortes de montres surprenantes, des ouvrages de tour très-délicats et des machines de guerre fort singulières; enfin presque tout ce que peut faire la mathématique mécanique.

M. de Pianelle, le thresorier, demeurant en Bellecour, a un cabinet de monnoyes et médailles d'or modernes et quelques-unes d'antiques.

M. Dufaure, receveur de la ville, proche de chez M. l'archevêque, tableaux, estampes, médailles antiques et modernes.

M. Paleron, à la Côte, médailles d'Angleterre et de Varin.

M. Silvestre Dufour, proche le pont de Bois, en rue de Flandres, raretés du Levant, pièces de tour, médailles antiques d'or et d'argent.

Le R. P. La Chaize, recteur aux grands Jésuites, médailles antiques et modernes en tous métaux, curiosités des Indes, etc.

Le R. P. Compain, de la même compagnie, à la maison de Saint-Joseph, a aussi un cabinet de médailles et autres objets antiques, dont il a été curieux depuis longtemps. Je luy ay l'obligation de beaucoup d'inscriptions dont il m'a averty.

M. Carrige, vers le Puy de la Sel, statues en bronze, médailles, etc.

M. Charles Spon, chez M. Cabrier, proche la *Mort qui trompe*, médailles antiques.

M. Chancel, orfèvre, statues de bronze antiques et modernes.

M. Bombourg, horloger, près de la Douane, médailles antiques.

M. Alexandre Colbenschlag, rue de Flandres, proche Saint-Paul, tableaux, estampes, gravûres et médailles.

Il est bien juste que je sois aussi un peu curieux, puisque je connois presque tous ceux de Lyon qui le sont, et l'on sçait que cette maladie est contagieuse, quoiqu'elle ne soit pas mortelle.

Mémoire de plusieurs Curieux et Antiquaires, dans d'autres villes d'Europe.

Aix. M. Viany possède livres et manuscripts.

— M. Bonfils, chanoine, médailles antiques.

— M. le prieur Borilly, cabinet de toutes sortes de raretés.

— M. Sibon, advocat, médailles antiques, etc.

— M. Lautier, maître apothicaire, belles gravûres antiques, médailles, statues, etc.

— M. Imbert, tableaux.

Amsterdam. M. Lucas Occo, advocat, gravûres et médailles antiques.

— M. de Vitzen, tableaux et médailles d'or et d'argent.

— M. Schvamerdam père, sur le Vervesgraf, raretés des Indes.

— M. Schvamerdam fils, D. M., curieux d'insectes et d'anatomie.

Arles. M. Terrein, conseiller, médailles antiques.

— M. Agard, orfèvre, médailles antiques.

Avignon. M. Beyrede, tableaux et médailles.

— M. Gregoire, orfèvre, médailles antiques.

Augsbourg. M. Verner, peintre excellent, tailles-douces et miniatures.

Basle. Cabinet d'Amerbach que l'Académie a acheté, tableaux d'Holbens, manuscripts et médailles.

— M. Fesch, manuscripts et médailles.

Berlin. Cabinet de l'électeur de Brandebourg, livres, médailles antiques.

Bologne. Dor Capponi, médecin, médailles et antiquités.

Bruxelles. Jésuites, livres et médailles antiques.

— Le duc d'Arschot, tableaux, statues et médailles.

Clermont. Le R. P. Lacarry, jésuite, médailles.

— M. Godard, médailles.

Coppenhague. Cabinet du Roy de Danemarc.

— M. Bartholin, D. M., curiosités naturelles, manuscripts, etc.

— Olaus Vermius a décrit son cabinet.

Dresde. Électeur de Saxe, livres, médailles antiques, etc.

Durlach. Marquis de Dourlach, médailles antiques, etc.

Enchuse, en Hollande. Restes du célèbre cabinet du docteur Paludanus.

Francfort. M. Squelkens, résident de l'Électeur Palatin, tableaux, estampes et médailles.

Florence. Cabinet du grand Duc, tableaux, médailles, bustes et manuscripts.

Grenoble. M. de Pluvinel, conseiller, médaille de bronze.

— M. Chorier, advocat, curieux d'inscriptions et de manuscripts.

Gottorf. Cabinet du prince, de toutes sortes de raretés, qu'Olearius a fait imprimer en Allemagne.

Hambourg. Cabinet de M. Georges Ludres, médailles et autres antiquités.

M. Fogelius, qui acheta à Lyon un médailler du P. Compani où il y avoit une lampe antique, treuvée à Lyon, au jardin de M. Barra, le

médecin, fort avant en terre avec des médailles, laquelle étoit toute semblable à celles de Cardan : ce qui montre, ou qu'il n'en étoit pas l'inventeur ou que du moins les esprits se sont rencontrés en cela.

Heidelberg. Cabinet de l'Électeur Palatin, médailles antiques d'or, etc.

— M. Israël, professeur en médecine, médailles antiques.

Inspruch. Cabinet de l'Empereur, statuës, pierres fines, cristaux, coraux, médailles antiques, etc.

Leyde. Curiosités naturelles de l'Amphithéatre et du Jardin botanique, manuscripts orientaux de Scaliger dans la bibliothèque de l'Académie.

Londres. Cabinet du Roy, tableaux, médailles, etc.

— Prince Robert, machines de mathématique et d'astrologie.

— Cabinet de la société Royalle.

— M. Boyle, machines de mathématiques.

— M. Willis, de même.

— M. Howard, cabinet de curiosités.

— Chevalier Cotton, manuscripts et antiques.

Milan. Cabinet de Septala, noble Milanais, imprimé en italien.

Montbrison, en Forests. M. de la Mure, manuscripts et antiquités.

Montpellier. M. Ranchin, médailles antiques.

— M. Rey, Lunettes et raretés d'optique.

— M. Gilibert, le cabinet de Cathelan.

Munich. Électeur de Bavière, médailles d'or antiques.

Nismes. M. de Guyran, doyen des conseillers, inscriptions et médailles antiques.

M. Graverols, advocat, médailles antiques.

Prague. Cabinet de l'Empereur, manuscripts et médailles.

Riom. M. Chaduc, médailles antiques.

Rome. Cardinal Buoncompagnon, tableaux et médailles.

— Cardinal de Maximis, médailles antiques très belles.

— Chevalier del Pozzo, tableaux.

— La Reine de Suède, tableaux et médailles antiques rares.

— L'abbé Brachesi, médailles antiques.

— Monsignor Ginetti, médailles antiques.

— Augustini, gravures antiques.

— P. Kircher, jésuite, talismans et hieroglyphiques.

— P. Azzelin, médailles antiques.

Stokolm. Cabinet du roy de Suède.

— M. Grypiel, sénateur du royaume, médailles antiques.

Strasbourg. M. Brakenoffer, curiosités naturelles et monnoyes de toutes sortes.

Stuckard. Cabinet du duc de Virtemberg, vases précieux, raretés naturelles et médailles.

Turin. Duc de Savoye, tableaux, médailles, etc.

Vienne. Cabinet de l'Empereur, qui est un des plus beaux de l'Europe, manuscripts, estampes, agathes, bustes, etc.

Vienne en France. M. de Foissy, gentilhomme de ce pays-là, possède beaucoup d'antiquités, urnes, statues et médailles qu'on treuve continuellement dans tout le territoire de Vienne.

— M. de Triviau l'aîné, advocat au présidial, possède bien aussi les antiquités de sa patrie. Il a même quelques médailles et une inscription antique, dans un bien de campagne appellé la Recluserie.

Ulme. M. Paour, marchand, squelettes d'animaux, coquillages, etc. J'y ay veu un fuzil qui se charge par la seule compression de l'air et qui porte presque autant qu'un chargé de poudre : ce qui est assés rare en France. Il y en a un autre à Roüen chez M. Doucet, marchand droguiste et curieux.

— M. Veicheman. Cabinet de curiosités naturelles dont le catalogue est imprimé en allemand. Il a entre autres une momie entière ou un corps desséché dans les sables de l'Arabie, ce qui est autant rare que celles de l'Égypte sont communes.

— M. Schermeyer, monnoyes et médailles antiques.

Venise. Rossini, noble Vénitien, statuës, tableaux, etc.

Upsale. M. Scheffer, professeur, manuscripts et médailles.

Zurich. Dans la bibliothèque publique, manuscripts et médailles.

— M. Lochman, curiosités naturelles.

— M. Henry Muller, curieux d'inscriptions et de médailles antiques.

JEAN DE BAY,

STATUAIRE,

MORT A PARIS, LE 8 JANVIER 1862.

Une famille très-distinguée dans l'art statuaire vient de perdre un de ses membres : Jean-Baptiste-Joseph de Bay. Cet artiste, originaire de Belgique, né à Nantes (Loire-Inférieure), le 31 août 1802, était élève de M. Joseph de Bay, son père, et du baron Bosio. Il fut admis, le 22 septembre 1820, à l'École des Beaux-Arts et y remporta en peu d'années presque toutes les médailles. Il obtint, en 1823, le second prix de sculpture, avec un bas-relief représentant la *Douleur d'Évandre sur le corps de son fils*. Profitant des moments qu'il pouvait dérober aux travaux des concours pour les grands prix, il s'occupait, en même temps, de plusieurs ouvrages, qui furent en partie exposés au Salon de 1827 ; c'était la statue de *Thésée découvrant l'épée et les sandales de son père*, plâtre ; le modèle du buste de feu *Mathurin Crucy, architecte*, dont le marbre fut exécuté en 1837 ; *Jésus au milieu des docteurs*, bas-relief en bronze placé en l'église Saint-Sulpice, à Paris. L'année suivante, il fit deux statues représentant la *Foi* et la *Religion*, commandées en bronze pour la Russie. Ce ne fut qu'en 1829, après cinq années de concours, qu'il obtint le premier grand prix ; le sujet donné était la *Mort d'Hyacinthe*, figure ronde bosse. Pendant son séjour à Rome, il fit une copie en marbre de l'*Hercule enfant ;* une petite statue en marbre du *Génie de la Marine*, qui fut, après l'exposition de 1833, placée dans la galerie de M. Hope, banquier, à Amsterdam ; un bas-relief dont le sujet était *Adam et Ève ;* et l'esquisse d'*une Scène du massacre des Innocents*. Les ouvrages de sa dernière année à Rome furent : *Une jeune Esclave*, statue en marbre, et le buste de M. Horace Vernet, alors directeur de l'Académie de France.

De retour à Paris, Jean de Bay a exposé, aux Salons qui se sont succédé depuis vingt-cinq ans, de nombreux ouvrages ; en voici la liste :

Salon de 1836 : *Une jeune Esclave;* statue en marbre, placée aujourd'hui dans la galerie du Musée de Valence. Le Musée de Mâcon en possède un bronze. *Un Hallali;* groupe en plâtre appartenant à M. Schickler; et un buste en marbre de M. Horace Vernet, à Rome.

Salon de 1837 : Statue de Charles VIII, modèle en plâtre; buste du maréchal Mortier; marbre commandé par le ministère de l'Intérieur, et *Une jeune Esclave*, statue en bronze, destinée au Musée de Mâcon.

Salon de 1838 : *Un Hallali;* groupe en bronze; buste du général Letort; marbre placé dans les galeries de Versailles.

Salon de 1839 : Charles VIII, roi de France, statue en marbre au Musée de Versailles; le buste du général Perregaux, marbre placé dans le même Musée; buste de A.-M. Ampère, marbre commandé par le ministère de l'Intérieur, et le buste en bronze de M. de Wailly.

Salon de 1840 : *Le Repos du monde*, marbre acheté par M. Baring, pour sa galerie de Londres; Tête d'étude, marbre.

Salon de 1841 : *Le Tourment du monde,* statue en marbre.

Salon de 1842 : *Saint Jean-Baptiste, enfant,* statue en marbre.

Salon de 1843 : *Les Beaux-Arts, les Sciences, l'Industrie et le Commerce,* statues en plâtre destinées à la décoration de la galerie Pommeraie, à Nantes.

Salon de 1844 : Buste de Mustapha Ben-Ismaël; marbre commandé pour le Musée de Versailles.

Salon de 1846 : *Le général Cambronne à Waterloo;* modèle en plâtre qui sera coulé en bronze pour la ville de Nantes.

Salon de 1847 : *Anne de Bretagne, reine de France;* statue en marbre destinée au jardin du Luxembourg.

Salon de 1848 : Portrait de M. de Bay père; buste en plâtre.

Salon de 1850 : Bustes de M. J. D. et de Mlle G. D., enfants de l'auteur.

Salon de 1852 : Monument élevé à Bar-le-Duc, par souscription, à la mémoire du maréchal Oudinot, duc de Reggio; modèle en plâtre. Ce monument est tout en marbre, sauf les quatre bas-reliefs du piédestal qui sont en bronze; le bronze de la statue de *saint Jean,* exposée en 1842.

Salon de 1853 : *La Pudeur cède à l'Amour;* groupe en marbre; — la statue en marbre du maréchal Oudinot, duc de Reg-

gio, placée dans le Musée de Versailles, et le modèle, au tiers d'exécution, de la statue du général Lepic, qu'il exécuta en marbre, en 1854, pour la ville de Montpellier.

Exposition universelle de 1855 : *L'Empereur*, statue équestre, modèle de la statue en bronze exposée devant le palais de l'Industrie, plâtre. Le bronze est aujourd'hui placé au milieu d'une place de la ville de Bordeaux. — *Saint Jean-Baptiste, enfant;* statue en marbre du Salon de 1842, — le *Génie de la chasse;* groupe en bronze du Salon de 1838, — la *Pudeur cède à l'Amour;* groupe en marbre du Salon de 1853, et le buste de M. Horace Vernet, en marbre, du Salon de 1836.

Salon de 1857 : Portrait de *M. Julien Busson;* buste en marbre; — portraits de Mlles L. C. et M. G., bustes en marbre et en bronze; — le buste en bronze du colonel Dupuis pour son tombeau à Boulogne-sur-Mer.

Salon de 1859 : *Saint Thibaud*, patron des mineurs de Commentry, statue en marbre appartenant à M. Mony, — *le petit Vendangeur*, terre cuite.

Salon de 1861 : Portrait de M. René Baillot, buste en marbre, et le portrait de Mlle Françoise Cabet, buste en plâtre.

Dans les galeries du Musée de Versailles, on remarque, de Jean de Bay, sept bustes en plâtre, qui sont : ceux du général Thorreau, — du maréchal de camp La Chasse de Vérigny, — du général baron Daumesnil, — du général marquis de Tilladet, — du maréchal de camp marquis de Rongé, — du général Debilly et du général de Lacour.

Le buste en marbre du maréchal Lannes, placé dans la salle des séances du Sénat et celui de M. Colombel, ancien maire de Nantes, placé dans l'hôtel de la mairie de cette ville, et dans la galerie de l'Académie d'Amsterdam, une statue en terre cuite représentant *Psyché*.

Hôtel-de-Ville de Paris : une statue en pierre de *saint Landry*, placée dans une niche de l'ancienne façade; — la statue des *Beaux-Arts*, pour la salle des Prévôts; — le groupe en plâtre de l'*Alliance de la France et de l'Angleterre*, à l'occasion de la fête offerte à la reine d'Angleterre, et les quatre cariatides de la salle des Saisons.

Une statue colossale en pierre, représentant *saint Denis*, placée sous la colonnade de l'église de la Madeleine, et pour l'église

Saint-Eustache, six statues en pierre : *saint Pierre, saint Jean, saint Jacques, saint André, saint Philippe* et *saint Thomas.*

Au Louvre, la statue en pierre de *Mignard* et quatre groupes de *Deux enfants,* autrefois placés au pavillon de Rohan.

En Belgique, le couronnement du théâtre de la ville de Tournay.

Mon regretté confrère, mort à Paris, le 8 janvier 1862, laisse inachevés plusieurs ouvrages importants : la statue en marbre et le buste, aussi en marbre, du cardinal Fleury, pour la ville de Montpellier, — une statue en marbre de la *Sainte Vierge* pour la paroisse Saint-Louis du Saint-Sacrement, et quelques ouvrages de décoration pour l'Hôtel-de-Ville de Paris.

Nous ajouterons que les ouvrages de Jean de Bay, généralement d'un aspect gracieux, sont arrangés avec goût et toujours bien exécutés.

Il était chevalier de la Légion d'honneur depuis le 24 mai 1851. Au Salon de 1836, il avait obtenu une médaille de 1re classe, et à l'Exposition universelle, une médaille de 2e classe ayant la valeur d'une première médaille.

M. de Bay père, portant les mêmes prénoms que son fils, signait depuis longtemps ses ouvrages du prénom de Joseph, pour les distinguer de ceux de son fils aîné, connu sous le nom de Jean de Bay.

JEAN DU SEIGNEUR,
Statuaire.

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES SUÉDOIS.

Notre savant et sympathique collaborateur, M. Ph. de Chennevières, aurait ajouté quelques bonnes pages à l'excellente notice qu'il a consacrée à l'illustre peintre suédois, trop oublié en France, Alexandre Roslin (*Revue univ. des Arts*, t. III, pages 385 et 481), s'il avait pu avoir sous les yeux douze ou quinze lettres autographes de cet artiste étranger, qui se trouvent parmi les correspondances de Marcellino Bacciarelli à la Bibliothèque impériale publique de St-Pétersbourg. Nous publierons ici deux de ces lettres, remplies de détails précieux sur la vie et le caractère de l'artiste. M. le marquis de Chennevières, qui a le feu sacré des beaux-arts, comme les grands amateurs du XVIIIe siècle, est homme à s'en aller demain à Saint-Pétersbourg pour copier les autres lettres de Roslin : si sa noble passion le conduit dans la capitale de la Russie, il y trouvera, surtout à la Bibliothèque impériale publique, une foule de documents utiles à ses travaux et dont nous ne serons pas les derniers à tirer profit.

P. L.

A Vienne, ce 17 décembre 1777.

MONSIEUR,

Vous etes trop genereux et vous pensés trop bien pour interpretter mon silence de negligence et me croire capable d'avoir oublié toutes les honnettetés que vous m'avés fait, ainsi je ne vous fatiguerois point de mes excuses d'avoir été si longtemps avant de vous donner de mes nouvelles. La seule raison qui m'a fait diferer d'avoir l'honneur de vous écrire plutot est celle que je m'etois flatté de pouvoir en vous faisant mes tres humbles remerciements vous annoncer en meme tems l'expedition de la commission de couleurs que vous m'avés donné en partant, mais puisqu'il faut attendre encor un mois avant d'avoir la lac, que je fais faire exprès, je ne puis tarder davantage à vous reiterer les assurances de mes sentiments de reconnoissance, pour toutes les marques d'affection et amitiés que vous m'avés donnés pendant mon sejour à Varsovie et vous en temoigner ma sensibilité. Vos procedés d'honnettetés, monsieur, vous ont acquis

un droit sur mon estime et sur ma reconnoissance pour la vie, et vous ne sauriés me donner une preuve plus convainquante de la continuation de votre amitié qu'en me procurant quelques moyens de vous obliger afin de m'acquitter en parti de ce que je dois à une personne que j'estime et honnore autant que vous et dont je me felicite d'avoir eu le bonheur de faire la connoissance. Permettés, en attendant, que je vous demande encore une grace qui me tient à cœur; je suis, monsieur, si pénétré de la très gracieuse bonté dont Sa Majesté le Roi de Pologne m'a comblé à mon passage que je ne puis m'empêcher de vous supplier de vouloir bien en me mettant à ses pieds tâcher de lui faire agreer mes très respectueuses offres de services, soumissions et sensibilités en assurant ce monarque genereux et protecteur eclairé des arts et des sciences que je regretterai toute ma vie de n'avoir pu profiter de sa haute bienveillance et me retenir assés longtems à sa cour pour lui offrir quelque chose de mon foible talent. Dites-lui, s'il vous plait, tout ce que votre amitié pour moi sçaura vous sugerer en cet occasion et soyés persuadé que vous ne pourrois jamais en dire assés combien je suis au desespoir de m'être vu forcé de partir aussi promptement. Je ne finirai point, monsieur, et les expressions me manqueroient si je voulois vous rendre tous les sentimens d'admiration et de profonde veneration que ce Prince adorable a sçu m'inspirer. Ainsi soyés en l'interprete genereux de ce que mon cœur abonde, je vous conjure et comptés que vous ne scauriés jamais m'en obliger plus sensiblement et me rendre un service plus agreable.

Ajoutté à tant de complaisance, monsieur, celle de faire agreer mes très humbles respects à madame Baciarelli comme à vos très aimables demoiselles, et ayés la bonté de me rapeller dans le souvenir de tous ceux qui m'honorent de leur bienveillance et qui vous demanderont de mes nouvelles, particulièrement M. Marteau et la famille Tepper à qui je dois de la reconnoissance.

Sitôt que j'aurai reçu la lac en question, je vous enverrai une petite caisse à l'adresse de M. Tepper, avec les meilleurs couleurs que je pourrois trouver ici où il y en a bien moins des bonnes que je m'en étois flatté, puisque excepté la lac, le bleu de Prusse, le blanc et quelques ocres, le reste ne vaut pas la peine d'en faire les frais, puisque vous les trouveriez aussi facilement et aussi bonnes à Varsovie.

Le peu de cas, monsieur, qu'on fait en cette cour des talents un peu distingués me fait attendre avec impatience la saison où je pourrai me remettre en route pour retourner en France reprendre les occupations que celle de Versaille me destine, car malgré les invitations reiterées pour me rendre ici je doute fort de pouvoir réussir dans mon projet de faire les portraits de S. M. l'Imperatrice reine et de l'Empereur que j'avois promis à la Reine de France de rapporter avec moi à mon retour.

Honorés-moi en attendant de vos cheres nouvelles, je vous prie, et soyés persuadé que rien ne peut égaler les sentiments d'estime et de consideration distinguée avec lesquels j'ai l'honneur d'être, monsieur,

Votre très humble et très obeissant serviteur,
ROSLIN.

Mon adresse à Vienne est dans le *Bourger hospital.*

A Paris, ce 23 février 1787.

MONSIEUR,

J'ai eu l'honneur de vous écrire il y a plus de huit mois en vous adressant une caisse expédiée par M. Selonf, laquelle contenoit un petit tableau avec sa bordure, que je vous suppliois de vouloir bien mettre aux pieds de Sa Majesté, votre très gracieux souverain, et de lui faire agréer l'hommage respectueux que j'ai pris la liberté de lui faire du portrait d'une dame de la cour que j'avois eu occasion de faire dans le costume grecque et dont je me flattois pouvoir meriter une petite place dans son cabinet. N'ayant pas plus entendu parler depuis malgré que je vous avois solicité instament de m'en accuser la reception et de me marquer le succès de mon projet, qui n'étoit autre que d'offrir quelque chose de ma façon dans le genre de tableaux flamands qui fut agreable à ce monarque éclairé et amateur de beaux-arts.

Comme je ne suis pas sans raison inquiet du sort de mon malheureux tableau, obligés-moi, monsieur, je vous supplie, de m'en donner quelques avis sitôt la presente reçue afin que je puisse faire des perquisitions nécessaires pour sçavoir où il aura été perdu et par quelle raison je n'en ai point eu encor la moindre nouvelle.

Pardonnés-moi, monsieur, la peine que je vous donne et mettés-vous à ma place pour vous convaincre du desagrement que je dois avoir, d'ignorer aussi longtemps le resultat d'une idée qui m'étoit passé par la tête uniquement dans la vue de causer une surprise agreable au meilleur et le plus aimable des protecteurs.

Ne me laissés pas languir davantage, je vous en conjure, et veuillés bien être persuadé de ma reconnoissance comme des sentiments de la consideration parfaite, avec lesquels je suis, monsieur,

Votre très humble et très obeissant serviteur,
Le chev^r ROSLIN.

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les Directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

De la beauté d'un collége et aussi d'un monastère des frères de sainct Dominique, à Valladolid.

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

C'est au *Voyage en diverses parties de l'Europe*, de Laurent Vital, dont le Ms fait partie de la bibliothèque de Valenciennes, que je vais emprunter, aujourd'hui, le curieux chapitre qui fera le sujet de cette lettre. Il m'a paru important pour l'histoire des arts au moyen-âge en Espagne.

A Valladolid, auprès du palais du roy, y avoit un collége tenant à un monastère de religieux de S. Dominique, qui se nomme l'esglise de S. Paul : lesquels collége et monastère sont les plus beaux et riches lieux qu'on sçauroit trouver, que le fils d'un juif, ou payen, avoit fait faire, et disoit-on qu'il estoit de lignage de Catagenet. Lequel fondateur avoit esté en josnesse, par l'ordonnance de son père, entretenu aux estudes, où il profita si bien, qu'il fust depuis très-expert en diverses sciences ; et, après le trespas de son père, volonté luy print d'*aller jouer à Rome* pour voir et aprendre du monde. Et trouva Rome à merveille belle. A ceste cause se y trouvoit volontiers. En effet, tant s'y tint, qu'il vint à estre cognu, renomé, estimé, et avoit bon bruict parmi Rome, pour le bon conseil que chacun trouvoit en luy. Ce josne fils payen, considérant les beaux mistères de l'esglise et du service divin, qui se faisoit à Rome, où il prenoit grand plaisir et dévotion, volonté luy print de vouloir estre chrestien, estimant que nostre loy estoit trop plus raisonnable que le sienne, et que les cérémonies de l'esglise estoient trop plus honorables ; et se cognoissoit et entendoit bien que nostre loy est fondé sur vertus, pour avoir lues les Sainctes Escritures. A ceste cause, délaissa à lire la philosophie et les poëtes, que il n'estimoit estre que vanitées et fixions. Pour conclusion, le S. Esprit le mena si avant que il vint à donner son estat à cognoistre à un dévot S^r^ d'esglise, disant qu'il désiroit d'estre chrestien. Ce oyant le S^r^ d'esglise (qui estoit chaplain d'un cardinal) estoit bien joyeux du bon propos de ce payen. A ceste cause le annonça à son maistre, et depuis vint jusqu'à la cognoissance du S. Père. Et, depuis qu'il fust baptisé, ledit S. Père l'avoit fort en grâce et l'oyoit volontiers deviser, pour ce qu'il estoit si honeste josne homme et si bien

parlant ; par où il estimoit que, si il pouvoit vivre, ce seroit un homme de grand façon. Or, à cause qu'il n'avoit point de bénéfice, pour soy entretenir, le S. Père luy fist dire qu'il eust un peu de temps patience, jusques qu'il vînt à vacquer quelque bon bénéfice, que lors luy souviendra de luy. Ne demoura guère de temps après, que l'évesque de Palence alla de vie par mort, et estoit ce bénéfice en la collation du S. Père, lequel, afin que ce nouveau chrestien eust occasion de profiter et appliquer son entendement au service de Dieu, luy donna et conféra ceste évesché de Palence, et fust fait prestre, et quant et quant sacré évesque certain temps et tost après se mist à prêcher et à enseigner le peuple si très-bien, que piessa n'y avoit eu en Rome de si bon prédicateur : à cause de quoy sa renommé alla parmy Rome et par tout le païs à l'environ, tellement que la reine Dogna Elisabet, grande mère du roy catholique, nostre sire, ne cessa tant par dons, prières et promesses, jusqu'elle eust ce vénérable prélat en son païs, pour résider en son évesché de Palence, qui est au royaume de Castille. A la vérité, le païs avoit bien besoin d'un tel prélat ; car il persécuta et extirpa plusieurs hérétiques qui régnoient en Castille. La reine en fist son père confesseur et fust inquisiteur de la foy, prêchant en divers lieux parmi le païs de Castille des sermons si exquis et si édificatifs, que c'estoit un plaisir de les ouir : là où, souvent, le roy et la reine et tout plein de grands princes volontiers se trouvoient, pour suir sa doctrine, et coment il déclaroit la parole de Dieu, en exposant le S. Évangile, là où plusieurs beaux enseignemens et bonnes salutaires doctrines sont contenus. Là, sans flatter, si bien entendamment blasmoit les vices et admonestoit chacun à amender ses fautes et faire pénitence, que plusieurs se convertirent, amendèrent et profitèrent grandement. Ce vénérable prélat avoit un grand zèle de augmenter et déffendre la foy catholique et de destruire les hérétiques et infidèles, desquels il entendoit le royaume de Castille estre fort travaillé en divers lieux. A ceste cause, là où il les sçavoit, diligemment les poursuivoit pour leur admonester leur salut, en leur remonstrant et blasmant leur damnable erreur. Là où si diligemment exploita et besoigna qu'il en convertist plusieurs ; pourquoy le roy et la reine luy donnèrent la moitié des confiscations venans des hérétiques et infidèles obstinés et vaincus affin que de les extirper fust plus affecté ; desquels confiscations il amassa et acquist des si grands deniers, qu'on estimoit son avoir valoir plus de 400,000 ducats. Là furent plusieurs de ces obstinés marrans hérétiques bruslés, et leurs biens confisqués, et aux fugitifs on leur signifioit de venir respondre à ce dont on les chargeoit et de bailler si bonnes excuses que pour suffir, en dedans bref jours, à péril que, si ils estoient défaillans, d'avoir leurs bien confisqués et leurs corps pareillement. *Et, en mémoire de ce, il fit pendre en diverses esglises, parmy*

le royaume de Castille, pour autant des marrans et hérétiques, autant de chemises : tellement que, en l'esglise de S. Paul, de quoy à présent vous veux parler, j'y vis bien pendre une trentaine sur lesquels il y avoit escript en grosses lettres les noms des hérétiques et leurs calenges : et si avoit paint des représentations de diables en signe de leurs calenges et damnables erreurs ; et, à ceux qui estoient bruslés obstinés, les enemis tenoient la représentation d'une âme, que les diables tourmentoient ; et, aux absens et fugitifs les diables tenoient une âme devant Dieu assis en son jugement, qui attendoient la sentence pour la tourmenter et jetter en feu infernal. Ce dessusdit évesque de Palence fist édifier ce dessusdit couvent et aussi le collége y tenant, des deniers venans des confiscations de ces marrans hérétiques, le tout à l'honneur de Dieu et exaltation de la foy : auquels collége y at tousiours trente religieux de l'ordre de S. Dominique estudians en la saincte théologie ; estimant qu'il n'eut sçeu tels deniers mieux employer, ne appliquer à œuvre plus salutaire que de édifier ce collége et monastère, pour, journellement nuict et jour solemnellement y estre célébrez le service divin. Car, là où ces deniers venoient des gens qui désiroient destruire la foy catholique, par le contraire le bon prélat les at appliquez à la restauration et fortification d'icelle sainte foy par le moyen des sainctes prédications qui là se font, tant audit collége que audit couvent, pour confondre ces hérétiques marrans. Par où on peut évidement entendre et cognoistre la bonté du benoist S. Esprit, qui inspiroit ce vénérable prélat, en faisant en luy de un fils de payen un vaisseau d'élection. Or, pour entrer à parler de la beauté et richesses de ces deux lieux, à scavoir collége et monastère, après les avoir bien veues, visité et considérées, je y ay trouvez plusieurs choses exquises. La première, c'est que, combien que par toute la ville de Valladolid *la pluspart des maisons et esglises soyent édifiées de terre,* si sont ces deux lieux faits et entretailliés de belles pierres de grez bien mises en œuvre, non selon la façon des églises de par delà, qui sont basses et obscures ; mais, comme par decha, à scavoir hautes et claires et amples en tous lieux qui y sont, comme galeries, *processions à double estage,* chapitre, réfectoire, dortoir, chambres, sales, et toutes les caves sont voutées come l'esglise. En oultre il y avoit pour chose exquise, ce que jamais où j'ai esté, ne vis, tant de si belles entretailleures en pierre que là, et, principalement, les deux tables d'autel du chœur, tant du collége que du monastère. Aussi y est bien entretailliez en pierre le lieu où les religieux chantent le service divin : c'est à sçavoir sur *un trinc* (1), ou pulpitre, qui est au milieu de la nef de l'esglise, faict et assis sur six gros piliers artificielement entretailliez de feuillages, armoiries et personnages, tellement et si bien que

(1) Voy. le t. XI, p. 287 de ce recueil.

c'est un plaisir à le regarder, *et crois que gens d'estranges nations les ont ouvrées* (1) *; car, s'ils fussent de la nation, on verroit par la ville de leurs ouvrages.* Si y at deux aussi sumptueux portaux que on sçauroit regarder. Au milieu de l'esglise de ce collége, où la théologie se estudie, at *un pinacle tout d'allebastre, tout de la hauteur de 24 pieds, là où il y at un estage fait à manière d'un hourt, de 4 pieds de haut, là où dessus sont entretaillés après le vif, en allebastre, à scavoir le roy don Fernand d'Arragon, la reine dogna Elisabetha, sa femme, le prince don Jehan, leur fils, qui eust épousé madame Marguerite d'Austriche, fille de l'empereur Maximilien; aussi sont entretaillées les filles du roy de Castille, avec certains grands princes et S^rs^ qui régnoient adonc : et lesquels sont assis, comme se ils escoutoient le sermon. Au haut de ce pinacle, y at fait à manière d'une chaire preschoire, et, par dedens, y at la représentation de ceste évesque de Palence, comme si il preschoit, le tout fort bien entretailliez et étoffez, là où chascun personnage y est aussi grand que le vif.* En oultre, pour chose exquise, jamais ne vis tant de si riches dorures et paintures que sont lesdittes deux grandes tables d'autel; car, selon que on peut estimer, *elles ne furent jamais taillez, dorées et estoffées pour douze mille livres la pièce; car elles ont bien 60 pieds de haut et autant de large ou à peu près.* Aussi, en plusieurs chapelles j'y ay veu plusieurs tables d'autel bien étoffées, tant parmi le collége que le monastère. Aussi y ay-je veu plusieurs riches ouvrages richement estoffées et dorées, comme est la voussure de plusieurs chambres et salles, de quoy on disoit les aucuns avoir bien cousté trois mils ducats. A la vérité, je les ay veu, et se monstrent à merveille belles, riches et somptueuses. Certes, c'est un songe et chose d'admiration à les regarder : et me trouvay en un jour de Noël dedens l'esglise de ce collége ; mais, en regardant la beauté et richesses qui là estoit, ne me sçavois souler; aussi estois-je émerveillez, tellement qu'il me sembloit que j'estois en un paradis, tant beau y faisoit-il. Pour conclusion, je ne vous en dis pas tant qu'il ne soit encore plus l'autre chose exquise que j'y trouvay : c'estoient les reliquaires (2) et joyaux, qui là estoient, non pas seulement en dignité de ochemens et autres sanctuaires, mais en autres joyaux : comme la croix (3), les chandeliers, pots,

(1) Il nous dit, en effet (fol. 83 v°) qu'un tailleur d'images, natif de S. Omer, qui avait sa femme et son ménage, demeurant à Burgos, en Espagne, avait esté mandé à Lieqes *pour taillier une nouvelle table d'autel à la grande église de ceste ville.*

(2) In magnis festis, dit un moraliste du XIVe siècle, solent ostendi relicquie nude et aperte, sine aliquo velamine (Ms. n° 217, Bibl. de Valenciennes, fol. CXCVII r°.)

(3) Huius pontificis (Christi) mitra fuit corona spinea ; baculus, *croce,* lancea (le baston pastoral nous préfigure la croix, sur laquelle estant monté ce grand berger

basins (1), encensoirs, aussi les trois livres, tant du missel que du S. Evangile et des Épistres (2), tous couverts d'argent doré et enrichis de pierres et perles; entre lequels joyaux il y a des calices et autres joyaux de fin or. Au regard des ornemens d'esglise et paremens d'autel, ils en estoient bien sortis, et se avoient des chappes et chasubles de diverses couleurs de drap d'or, et les vestemens à dire messe, tant pour le prestre que pour le diacre et soubdiacre; et si n'y at autel où il n'y eut des ornements de mesme. Le fondateur, qui là estoit inhumé, leur at laissé bien six mils ducats de rente, pour eux vivre honestement à cause que sans estre renté, ils ne sçauroient vivre sur leur rapport du bissacqz, comme on fait par decha; car les religieux ne vont par delà à l'aumône que pour entretenir humileté. Ce fondateur leur acheta du bel héritage en la ville de Valladolid, tenant à leur maison, et les fist enclore de grosses doubes de terre à manière de murailles, là où y croist tout plain de bons fruits et bonnes herbes. A la vérité, je crois tout ce qui est en ces deux lieux, collége et monastère, ne fust jamais achepté pour 5 cent mil ducats (3).

et pasteur de nos âmes, Jésus-Christ, il a emporté le trophée et victoire de nostre adversaire et grand ennemy Satan. Ms. n° 213, ibid., fol. 131 v°); capella, ecclesia, altare, crux ipsa; vero fecit inclinationem et brachiorum extensionem : vestimenta caro humana (il dit plus loin : Ista vestis fuit posita in pertica crucis, non plicata, sed extensa rigide *qu'elle fu toute rompue*) non perforata a tyneis sed clavis. Illi carnifices, fetentes judei, volebant ipsam vendere quasi *à détail* (fol. CCLXI r°) annulus, clavi in manibus, non in digito scilicet in medio; hostia, caro Xpi et corpus eius; vinum, sanguis preciosus; sandalia, *claus* in pedibus (fol. CCXIX v°).— Parlant de la flagellation, il dit : Milites ludebant de eo *au chapefol* (fol. CCLXXV v°) et fol. CCLXXXII r°, crux habet formam *thau*. — In cruce Domini sunt IIII^or ligna, palmi, cypressi et olive vel pini et cedri.

(1) In magna domo, sicut in ecclesia, non solum sunt vasa aurea et argentea, sed et lignea et fictilia, et quidam in honore, quidam vero in contumelia. (Fol. CCXXXV r°.)

(2) Un prédicateur du XVIe siècle dit que les évangélistes sont les ambassadeurs et saint Jean le grand mignon de Jésus-Christ, le grand secrétaire des choses divines et le grand croniqueur des cieux. — Il appelle Moïse capitaine de Dieu. (Ms. n° 213, ibid, fol. 144 v°, 122 r°, 149 r°, 168 v°.)

(3) Ms. n° 450, fol. 136 r° à 141 r°. — Le même voyageur nous fait connaître les belles pourtraictures que l'on remarquoit sur les voiles du vaisseau de Charles-Quint, lorsque ce prince quitta les Pays-Bas (1517) pour se rendre en Espagne. Au voyage de Castille, dit-il, le batteau du roy portoit sur la hune deux banières quarrées, et, en ses voiles, plusieurs belles peintures et dévotes représentations : se come, à son grand voile il y avoit peint la remembrance de Nostre-Seigneur pendant en croix, entre l'image de la Vierge Marie et de S. Jean l'Evangéliste, le tout entre les deux colonnes de Hercule, que le roy porte en sa devise, avec son

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,

De la Fons-Mélicocq.

Raismes, le 27 mars 1862.

mot qui est : *plus oultre,* escrites en rolleau qui accoloient lesdites colonnes : et, sur le voile de la hune du grand mast, estoit en peinture la représentation de S. Trinité. et, à la masane du château de derrière, estoit peint l'image de monseigneur S. Nicolas. Au voile du château de devant, que l'on nomme le trinquet, estoit peinte l'image de la Vierge Marie, tenant son enfant entre ses bras, marchant sur la lune, et environné des rayons du soleil, ayant desus son chef une couronne *avec sept planètes*; et par dessus, au plus haut de la hune, au voile, y avoit peint monseigneur S. Jacques, *le bon baron* et patron de Castille qui, en bataille, occisoit les infidelles. Et, au voile tout devant, que les Espagnols appellent *la chavadère,* qui borde l'eau, à la pointe du batteau, estoit peinte l'image de S. Christofle. Tous lesquelles images estoient peintes à deux costés desdits voiles, à cause que ce sont saints qui souvent son réclamées contre les périls et les dangers de la mer. Sur le grand voile de l'admiral avoit peint, entre deux colonnes, la représentation d'un empereur. (Fol. 43 v°, 44 r°.) — Pendant le trajet, le roy montoit le matin sur le tillac du château, et se mettoit à genoux sur des coussins, devant la remembrance du crucifix, pour faire ses prières et dévotions, où il estoit bien une bonne heure ; et parfois son chapelain luy lisoit *une seiche messe*, et, le jour du St. dimenche, luy faisoit l'eau bénite et bénissoit du pain. — Avant le disner, *qui avoit lieu à dix heures, il mangeoit une soupe de pouldre de duc trempée en vin, ou des rosties à la malvoisie.* (Fol. 53 r°.)

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Détails sur Albert Durer. — Les peintres Louis-Ferdinand Elle, et Nicolas-Pierre Loire. — Michel Lasne ou l'Asne, graveur. — La Serre, sculpteur. — Don du prince Labanoff à la Bibliothèque de Saint-Petersbourg. — Documents relatifs à Molière. — Un portrait par Velasquez. — Incendie de l'hôtel de ville de Bordeaux, etc., etc.

QUELQUES MOTS AU SUJET D'ALBERT DURER.

Il n'est guère d'artiste ancien dont les Allemands soient plus fiers que d'Albert Durer; Campe, J. Heller et bien d'autres ont travaillé à écrire sa vie, à décrire ses ouvrages; tout récemment une nouvelle production due à M. A. Von Eye (*Leben und Wirken Albrechts Dürers*, Nordlingen, 1860, in-8°) est venue s'ajouter à tout ce qu'on possédait déjà en ce genre. C'est un bon travail qui raconte, d'après les meilleures sources, la vie de ce maître illustre. Quant à ses dessins, gravures, etc., Heller en a donné une description aussi minutieuse qu'exacte dans le second volume de son ouvrage sur Durer, publié en 1827 (notons en passant que ce volume, divisé en trois parties, est le second; le premier, qui devait être consacré à la biographie, n'a point paru; ce n'est pas chose très-rare, en Allemagne, que de mettre au jour un second ou troisième volume avant le premier).

Le livre publié par M. Campe, à Nuremberg, en 1828 (*Reliquien von A. Durer*), est à peu près inconnu en France; il est des plus intéressants pour l'histoire de l'artiste : il y a là des fragments d'une autobiographie, des lettres d'affaires, des lettres à des amis, des lettres écrites pendant des voyages, des vers (bien mauvais d'ailleurs) et un journal écrit dans les Pays-Bas en 1520 et 1521.

Les lettres fournissent des détails utiles aux biographes de Durer; il écrivait, en 1509, à son ami Heller : « Je peins avec le plus grand zèle, mais il n'en vient rien. Je veux donc retourner à la gravure. Si je l'avais fait plus tôt, j'aurais mille florins de plus.» C'est, en effet, comme graveur que Durer se révèle avec le plus d'éclat. Il avait débuté en 1498 par seize planches représentant des sujets de l'Apocalypse; en dépit d'une exécution grossière, ils font époque dans l'histoire de la gravure sur bois. La *Grande* et la *Petite Passion*, publiées l'une en 1510, l'autre en 1511, se composent de cinquante planches; les bois sont conservés au Musée britannique; on y trouve des défauts graves (des lignes brisées, des attitudes disgracieuses, des visages fort laids), mais parfois aussi des beautés réelles; la gravure *Ne me touche pas, Marie*, se recommande par la simplicité de la composition et par la fraîcheur orientale du paysage solitaire.

La *Vie de la Vierge* abonde en détails de la vie domestique, telle qu'elle avait lieu alors en Allemagne.

Il y a une cinquantaine d'années, on découvrit à Nuremberg, dans les archives de la famille patricienne de Pfinzing (aujourd'hui éteinte), un livre de croquis de la main d'Albert Durer, présentant les portraits de 70 personnes environ; ces dessins avaient été faits dans les Pays-Bas et à Augsbourg. Un officier prussien, alors à Nuremberg, M. de Derschaw, devint le possesseur de ces précieux croquis; il en vendit plus tard la moitié environ à un amateur de Berlin, M. de Nagler, directeur des postes, et quand ce collecteur vint à mourir, son cabinet fut acheté par le gouvernement prussien. M. de Derschaw céda le reste des dessins de Durer à un iconographe distingué de Bamberg, M. Heller, qui devint ainsi possesseur de trente et un portraits et qui les a légués à la ville de Bamberg.

De nombreuses productions de la main de Durer étaient dans les mains de son ami, M. Pirkheimer, qui mourut ne laissant qu'une fille; ces trésors passèrent au pouvoir de la famille Imhoff, de Nuremberg, et après avoir longtemps séjourné dans la demeure de ces nobles, ils ont été dispersés; lord Arundel a eu la bonne fortune d'en acquérir une portion.

La collection du feu duc de Saxe Teschen renferme de nombreux échantillons de l'activité d'Albert Durer; rien ne lui échappait; ses croquis offrent un mélange bizarre de madones, d'études d'après le nu, de fleurs, de plans de fortifications, de blasons, d'oiseaux, de costumes, de figures astrologiques, etc.

Nous n'avons pas ici à nous occuper du *journal* d'Alb. Durer; quelques faits curieux y sont noyés dans bien des circonstances insignifiantes; les plus petites sommes dépensées par l'artiste dans le cours de son voyage sont indiquées, et toutes les fois qu'il dîne (ce qui lui arrive fort souvent) chez quelque ami, chez quelque protecteur des arts, il en prend note. Nous dirons seulement que c'est bien à tort qu'on a prétendu qu'il mourut tellement pauvre, qu'il dut être enterré aux frais du public, et que pendant son voyage à Venise sa femme fut réduite à mendier; on a même ajouté la circonstance émouvante qu'à son retour il la trouva à la porte de Nuremberg employée à implorer la charité des passants. Tout cela est du roman. A. Durer laissa au contraire un avoir qui fut évalué à 6,000 florins (somme alors considérable), sans compter des objets d'art et des effets de divers genres que sa veuve mit en vente et dont elle retira un produit très-satisfaisant. G. B.

⁂ Nous avons parlé, dans notre dernière livraison, d'un peintre flamand nommé Ferdinand, qui s'était fixé en France au XVIIe siècle et qui avait acquis beaucoup de réputation pendant plus de trente ans d'exercice de son art. Ce peintre de portraits, nommé Louis-Ferdinand Elle, né à

Paris et issu d'une famille belge, fut membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et mourut le 12 décembre 1689, âgé de 77 ans. Pour prouver qu'il était déjà connu et estimé à l'âge de 20 ans, nous citerons un sonnet imprimé en tête de la *Tragicomédie pastorale ou les Amours d'Astrée et de Céladon*, par le sieur de Rayssignier (Paris, Pierre David, 1632, in-8°).

Sur le portrait de mademoiselle de Ragny par Ferdinand.

Que dans un seul tableau jay veu de belles choses,
Que celuy qui l'a faict me semble ingenieux,
Quand pour faire un beau teint, ses soins industrieux
Ont detrempé de lait le vermillon des roses.

Qu'amour, quoyqu'en peinture, est puissant dans ses yeux
Qu'il y tient de douceur et de flammes encloses
Et que sur ce visage on voit partout écloses
De ces graces qui font la majesté des dieux.

Il mérite l'honneur et la gloire première
D'avoir dans un portraict sçeu tracer la lumière
Et les plus beaux rayons de la divinité.

Mais que ce peintre encore a trahi la nature
Qu'il a grossièrement tiré vostre beauté,
Quoyqu'il ait employé tout l'art de la peinture.

Les biographies ont laissé de côté Louis-Ferdinand Elle et son fils du même nom, également peintre de portraits, qui fut aussi nommé membre de l'Académie de peinture huit ans avant la mort de son père. Nous croyons que le nom de ces deux peintres ne doit pas s'écrire *Elle*, mais Hels ou Aels.

⁂ Nicolas-Pierre Loir ou Loyr ou Loire (car son nom s'écrivait de trois manières) est loué comme peintre de portraits dans une pièce de vers imprimée dans le *Recueil de Sercy* (t. IV, p. 50). Cette pièce ajoutera quelques légères indications à ce qu'on sait de ce peintre d'histoire, né à Paris, et mort âgé de 55 ans, le 6 mai 1679. Il avait été nommé académicien en 1663.

Monsieur Loire, peintre fameux, peignant une belle damoiselle, Damon fit ces vers :

Amour, mon aimable vainqueur,
Vous a bien mieux peinte en mon cœur

Que n'a fait Loire sur la toile.
Mais, Amour, ce peintre jaloux
Vous a voulu cacher d'un voile
Et Loire, mieux que lui, vous met aux yeux de tous.

Réponse.

Loire a si bien fait le portrait
De cette belle qui t'enflamme,
Qu'en la voyant j'ai senti quelque trait
Que ses beaux yeux ont lancé dans mon âme :
Si le pouvoir qu'elle exerce sur nous
Le rend digne de nos louanges,
Cher Damon, n'en sois pas jaloux,
Je scay de quel amour on doit aimer les anges.

⁂ Voici une pièce fort curieuse, relative au célèbre graveur du XVIIe siècle, Michel l'Asne ou Lasne, sur lequel nous avons bien peu de détails biographiques. Cette pièce est tirée des *Muses illustres*, recueillies et publiées par François Colletet (Paris, Chamhoudry, 1658, 4 parties, in-12).

Epître burlesque soubs le nom de Michel l'Asne, graveur, faite par deux de ses intimes amis (François Colletet et Carré), *à monseigneur le comte de Servient, surintendant des finances.*

Grand Abel, grand surintendant
Dont l'esprit a tant d'ascendant
Sur tous les esprits de la France,
Que pour gouverner sa finance
Elle le crut le plus prudent.

J'entends quand je vay chez le roy
Si dignement parler de Toy,
Que je ne scaurois pas comprendre
Que tu te sois laissé prendre
Si l'on t'a mal parlé de moy.

Cependant depuis ton portrait,
Dont les siècles loueront le trait,
Je n'ay receu nouvelle aucune
De bonne ou mauvaise fortune
Ny si tu le trouves bien fait.

Tel qu'il est, je te l'ay donné.
Mais le monde s'est estonné,
Abel, esprit incomparable,
De ce que l'Asne raisonnable
N'en a point esté guerdonné.

S'il est plus ou moins excellent
Que celuy qu'a gravé Melant,
Je ne dis pas ce que j'en pense;
Pour en faire la différence
Ne te sers que de ton talent.

Et pour en faire quelque cas
Abel, ne t'en rapporte pas
A quelque apprentif en graveure,
Il faut sçavoir la portraiture
Pour en connoistre les appas.

Quand je n'aurois pas reussi,
Tous les scavants m'ont dit que si,
Et si tu ne m'as pas en hayne,
Mon satin, mon cuivre et ma peine
Méritent bien un grand mercy.

L'heureux jour que j'eus le bonheur
De t'offrir avec chaleur
Cet ouvrage de conséquence,
Je crus qu'une reconnoissance
Devoit couronner mon labeur.

Il est vray, je puis soutenir,
Si tu t'en veux ressouvenir,
Que tu me promis mes estreines,
Mais depuis deux fois six semaines
Elles sont encore à venir.

Je veux pourtant m'imaginer
Que tu m'auras fait ordonner
Quelque argent par tes secrétaires,
Mais que ces personnes d'affaires
N'ont pas soin de me le donner.

Ordonne-leur donc promptement,
Ils feront ton commandement,

Et cela me viendra de mesme
Comme on dit que mars en caresme,
Ou Pasque tombe justement.

Illustre Abel, n'y manque pas
Ou ton Asne qui fait grand cas
De ta vertu, de ton mérite,
Verra renverser sa marmite
Et sa famille dire hélas !

⁂ Une pièce de vers nous révèle l'existence d'un statuaire, nommé La Serre, qui avait de la réputation au milieu du XVIIe siècle et qui travaillait sans doute à Rouen.

Le nom de ce sculpteur inconnu se trouve dans un sonnet intitulé le *Nouveau mausolée*, par M. de Chandeville, poëte normand, mort jeune au milieu du XVIIe siècle.

Voici ce sonnet, que nous trouvons à la page 159 de la seconde partie du *Recueil de poésies nouvelles de divers autheurs* (Paris, Estienne Loyson, 1671, in-12).

Chef-d'œuvre du ciseau, qui dans vostre débris
Faites paroistre encor je ne sçay quoy d'antique,
Cédez au noble orgueil d'un tombeau magnifique
Où l'art vient d'étaler tout ce qu'il a de prix.

L'adresse du sculpteur y fait ouïr les cris
Que fait pour un héros une femme héroïque ;
La Serre est ce sculpteur, dont la gloire authentique
Cause mille transports aux plus doctes esprits.

Mais Félice nous montre au milieu de ses larmes
L'éclat miraculeux de ses merveilleux charmes,
Chaque cœur en ressent le pouvoir sans pareil.

De toutes les beautés cette vefve a les marques,
Et chacun dit qu'en elle on rencontre un soleil
Dans la nuit du sepulchre, et l'empire des Parques.

⁂ Nous nous empressons de rectifier un *lapsus calami* qui s'est glissé dans notre dernière livraison et qui pourrait donner lieu à un fâcheux malentendu. Nous avons dit, page 215, que M. le prince Labanoff avait fait don de sa belle collection de portraits de Marie Stuart à la bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Nous voulions parler de sa collection des portraits du czar Pierre le Grand, collection des plus précieuses et des

plus importantes pour la Russie, et dont le catalogue détaillé remplit un gros volume in-4°, que nous espérons bientôt publier dans notre recueil. C'est là seulement la collection que M. le prince Labanoff a donnée, avec sa générosité ordinaire, à la bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg, et il continue à l'augmenter sans cesse avec autant de zèle et de persévérance que s'il en était encore possesseur.

Quant à sa collection de portraits de Marie Stuart, il la conserve et il ne cesse de l'enrichir du produit de ses découvertes et de ses acquisitions. M. le prince Labanoff se propose d'y ajouter une bibliothèque spéciale, composée de tous les écrits qui ont été imprimés relativement à Marie Stuart et à son règne.

Enfin, M. le prince Labanoff a formé, pour aider au perfectionnement de ces deux collections de portraits, une bibliothèque de catalogues de tableaux, de dessins et d'estampes, qui se montent à plus de 4,000.

⁂ On vient de faire la découverte de documents des plus intéressants relatifs à notre grand Molière. Ces documents ont été trouvés chez un notaire par M. Eudore Soulié, conservateur au Musée de Versailles. Parmi ces papiers se trouverait l'inventaire complet de l'appartement de Molière après son décès. On y remarque ce détail que le bois du lit, grâce aux riches sculptures dont il était orné, n'était pas estimé à moins de deux mille livres, somme énorme surtout pour ce temps-là.

⁂ On a placé, le mois dernier, dans la grande galerie de peinture du Louvre, du côté de l'eau, près du petit Houilleux et de la Naissance de la Vierge d'Estéban Murillo, une nouvelle et précieuse acquisition que M. le directeur des musées vient de faire moyennant 25,000 francs. C'est un portrait en pied de Philippe II, roi d'Espagne, peint par Velasquez.

Le roi est en costume de chasse, la tête découverte, le feutre dans la main gauche, renversée sur la hanche ; la main droite tient un long fusil de chasse, dont la monture en bois se prolonge dans toute la longueur du canon. A ses pieds, assis sur son arrière-train, repose un gros mâtin gris, à mine rébarbative.

Le fond est un paysage boisé et ondulé.

⁂ On avait dit que le portail de la petite église de l'ancien couvent des Barnabites, devant le Palais de Justice, serait démoli avec soin pour être reconstruit devant l'église des Blancs-Manteaux au Marais. Cette mesure vient, en effet, d'être sanctionnée par le conseil municipal de Paris.

Sans être une merveille d'architecture, ce portail est simple, correct et convient parfaitement à une église de troisième ordre comme est celle des Blancs-Manteaux.

⁂ Le monument élevé dans l'église de Saint-Leu au roi de Hollande, Louis Bonaparte, père de Napoléon III, est dû à M. Antoine Garnaud, architecte, mort il y a quelques mois. M. Lacroix est l'architecte de l'église. M. Garnaud était élève de l'école de Rome, comme M. Petitot, mort également depuis peu de semaines, à qui avait été confiée la statuaire de ce monument, composée d'un groupe allégorique et des bustes de Louis Bonaparte et de ses frères Joseph et Jérôme.

⁂ Un violent incendie a détruit, dans la nuit de vendredi 13 juin dernier, une partie de l'hôtel de ville ou mairie de Bordeaux. Ce magnifique édifice, construit en 1778, pour être le palais archiépiscopal, devint tour à tour palais impérial, puis palais royal, puis enfin palais municipal. Il renfermait plusieurs des collections publiques de la ville de Bordeaux, les archives, le médaillier, le musée de tableaux et le cabinet d'antiquités.

« On sait, raconte un témoin oculaire dans une lettre adressée au *Constitutionnel*, que la plus grande partie des salles du rez-de-chaussée de la mairie sont garnies de tableaux et d'objets d'art de toute sorte.

« Une chaîne s'est formée pour transporter le musée d'armes. C'est sous la direction de M. de Briolle, chef du cabinet du préfet, de M. Ravenez, commissaire de police, et avec l'intelligent concours du savant antiquaire, M. de Chasteigner, que le transport de ce musée précieux a pu se faire sans aucun dégât.

« Le Musée des tableaux a été aussi rapidement déménagé. Un Titien seul, *la Femme adultère*, a été percé. On a remarqué, dans ce sauvetage, l'ardeur et l'adresse d'un jeune zouave, à peine sorti de l'hôpital ; il parcourait les salles du Musée remplies de fumée, et grimpant avec l'agilité d'un chat au-dessus des cadres, il décrochait les toiles et les remettait en lieu sûr.

« La perte la plus sérieuse sans contredit, la plus irréparable, est la perte de nos archives, qui contenait une histoire si précise de la Guienne depuis plusieurs siècles. Le registre de Bouillon, recueil d'actes officiels remontant au XVIe siècle et du plus grand intérêt pour notre histoire locale; les registres de l'ancienne Jurade; le portefeuille du célèbre architecte Louis, contenant une foule de projets d'architecture; les lettres de rois, de prieurs et de personnages célèbres que nous possédions, tout cela a disparu. Les originaux des lettres de Montaigne, publiées par M. d'Etcheverry, sont également brûlés. Ajoutons que nos archives comptaient parmi les plus riches de la province, et se trouvaient dans un parfait état d'ordre et de conservation. »

Le *Mémorial bordelais* a donné depuis quelques détails sur les pertes causées par l'incendie de Bordeaux.

« Il nous serait difficile de rendre l'impression de tristesse et de douleur que nous fait éprouver l'aspect de ces murs noircis et crevassés, de ces lambris couverts de cendres, de ces poutres croulantes et fumant encore.

« Ces parchemins tordus par le feu, ces monceaux de cendres noires accroupies dans les coins, c'étaient huit siècles de noblesse et toute une vie de labeur intelligent et assidu qui flambaient. Quoi de plus précieux, en effet, que ces immenses richesses archéologiques et historiques, ces cartulaires si savamment mis en ordre par l'érudit M. d'Etcheverry, laborieux travail qu'il montrait avec orgueil; ce médaillier, auquel M. de Chasteigner a consacré dernièrement une longue étude; enfin, les plans de l'architecte Louis, œuvres de génie perdues à tout jamais. Là, des siècles entiers revivaient à nos yeux, et aujourd'hui plus rien ! plus rien des 5,000 lettres autographes des rois de France, trésor d'un prix inestimable; quelques heures ont suffi pour tout anéantir !

« C'est par erreur que nous avons dit hier que *la Femme adultère*, du Titien, avait été percée. Cette magnifique toile est intacte; c'est un Ribeira (*l'Homme à la large poitrine*), qui, ayant été descendu trop précipitamment, a été renversé sur la tête de celui qui l'avait détaché. Il n'est que déchiré et sera facilement réparé. Trois ou quatre tableaux ont été légèrement endommagés; nous citerons le portrait du Tintoret. Du reste, toutes les toiles n'ayant pas encore été visitées, nous nous réservons de compléter plus tard ces renseignements.

« Le buste du *Faune*, de Le Quesne, a été brisé.

« On s'occupe à deblayer les décombres, et on recueille religieusement tout ce qui appartenait à la collection des archives. Nous avons le regret de dire que le registre de Bouillon n'a pas été retrouvé ; les pertes irréparables que nous avons faites des archives où se trouvaient tous les documents relatifs à l'histoire de la Guyenne, peuvent être considérées comme un véritable malheur public. »

Enfin le journal *la Gironde* a essayé de restreindre le pertes qui incombent aux arts et à l'érudition dans ce triste événement :

« On a dit que, dans l'incendie de l'hôtel de ville, le livre de Bouillon avait été consumé. C'était heureusement une erreur; ce recueil a été retrouvé intact. Deux ou trois volumes intitulés : *Coutumes de Guienne*, n'ont pas été dégradés; ce qui reste des registres des délibérations de la Jurade n'est pas entièrement brûlé. On a aussi retrouvé un grand nombre de médailles dont une certaine quantité en or. »

Si ce déplorable incendie pouvait être un enseignement, et si des mesures de précaution devaient à l'avenir empêcher de pareils malheurs, il faudrait se féliciter peut-être d'un accident qui aurait des résultats utiles pour toutes nos collections scientifiques et artistiques. Mais quand on

songe que le gaz a pénétré aujourd'hui dans ces établissements, et qu'on ne fait rien pour les mettre à l'abri du feu, il faut, en gémissant, se résigner à des pertes du même genre. Est-ce une consolation que de se dire qu'il n'y a pas de bâtiment incombustible ou du moins à l'abri d'un incendie intérieur ?

⁂ Deux nouvelles salles ont été ouvertes au musée Napoléon III. Ces salles, situées au rez-de-chaussée de la galerie du Nord, comprennent tout ce que M. Ernest Renan a pu découvrir et acquérir dans sa mission en Phénicie : Seize sarcophages en marbre blanc, presque tous intacts, placés deux par deux dans huit petites chambres tendues d'une toile sombre ; une multitude de bijoux d'or et de pierres fines, des bronzes, de la verrerie, de la poterie, des inscriptions, des débris de monuments en marbre, en pierre, en lave, en granit.

Ces objets occupent la première des deux pièces et sont déjà catalogués et numérotés. Dans la seconde, le sol a été utilisé pour y disposer la mosaïque trouvée dans le palais de Djebel. Elle a environ dix mètres de longueur sur six à sept de largeur.

Cette mosaïque couvrait l'aire d'un péristyle et de ses bas-côtés. Son bord extérieur est orné d'un grand et riche rinceau courant. L'intérieur en est divisé en compartiments carrés, dans chacun desquels sont représentées des figures humaines en bustes presque aussi grands que nature, des poissons, d'autres animaux, notamment des éléphants.

⁂ La galerie de Munich vient d'acquérir, au prix de 400 florins, une esquisse de Rubens, qu'un fripier avait vendue peu de jours auparavant 36 kreutzers.

⁂ Le Musée de Bruxelles vient de faire une dizaine d'acquisitions importantes. Les connaisseurs se pressent déjà devant ces toiles, parmi lesquelles on admire un Claude Lorrain d'une grande beauté.

⁂ Il est question, à Londres, d'un grand tableau, vendu 215,000 fr., que vient de finir le peintre Frith, et qui représente l'intérieur d'une gare au moment où le convoi part. Une fiancée aristocratique qui prend congé de toute une société élégante ; un marin qui presse son enfant et sa femme contre son cœur, peut-être pour ne plus les revoir ; un faussaire arrêté au moment de se sauver, et l'homme éternel qui lit le *Times* sont les figures les plus saillantes de ce chef-d'œuvre.

⁂ Une députation de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, présentée par son président le baron Taylor, a remis à M. Ingres une adresse de félicitations au sujet de sa promotion à la dignité de sénateur. L'illustre artiste s'est montré

profondément touché de ce témoignage, et a répondu avec la plus vive émotion quelques paroles que nous regrettons de ne pouvoir rapporter textuellement, mais dont voici le sens : « J'ai donc eu raison de persévérer, pendant ma longue carrière, dans le culte des grands maîtres; c'est à eux que je dois ce que je suis; je ne serais rien sans eux. Il est toujours louable d'être modeste, et je me sens encore plus porté à l'être depuis l'honneur qui m'a été accordé par les bontés de l'Empereur. J'y trouve la conviction que cet honneur est moins rendu à ma personne qu'au corps des artistes que vous représentez si bien auprès de moi. »

⁂ Le jury hollandais de l'exposition de peinture, ouverte à La Haye, vient de décerner à M. Gudin, peintre de marine français, une des médailles d'or du gouvernement. Le talent de M. Gudin est bien fait pour justifier une telle distinction. L'artiste a d'ailleurs exposé à la Haye une de ses meilleures et de ses plus importantes toiles, *Flotte se rendant à Brest*, qui appartient à Sa Majesté l'Empereur des Français.

⁂ M. Cibot vient de peindre, derrière le retable de Saint-Leu, au-dessus des portes qui ouvrent sur le boulevard de Sébastopol, trois grands tableaux ayant trait à la vie et à la passion du Christ.

⁂ Un jeune peintre de talent et d'avenir, et qui s'était fait remarquer à nos dernières expositions, M. Hofer, a été trouvé le mardi, 1er juillet, pendu dans son atelier, avenue de Saint-Cloud, square Montespan. Le docteur Pinel, venu sur les lieux avec le commissaire de police, a reconnu que la mort remontait à une vingtaine d'heures. On n'a que des conjectures sur les causes de ce suicide. Rien n'était dérangé dans l'atelier. Une charmante ébauche d'enfant jouant avec des fleurs était encore sur son chevalet et souriait près du cadavre de ce malheureux jeune homme.

NOTES SUR CLODION,

STATUAIRE,

A PROPOS DU CABINET D'UN AMATEUR.

Il règne une incertitude complète sur la date de naissance, le nom même de Clodion, et l'endroit où il est né. Une grande autorité, Mariette, l'appelle ainsi : *Claudion* (Claude François), et le fait naître à Strasbourg.

Les quelques lignes biographiques que l'on rencontre ailleurs mentionnent Clodion (Claude Michel), né à Nancy, vers 1740, suivant le livret des sculptures modernes du Louvre ; et vers 1745, suivant le *Dictionnaire des artistes* de Gabet.

Il avait épousé la fille de Pajou, statuaire, mais, profitant de la loi du divorce, cette loi toute républicaine que le Code civil venait de reconnaître, il se sépara de sa femme, vers le commencement de l'Empire.

Le genre de talent de notre artiste, et ses sujets toujours érotiques, ne parlent peut-être point en sa faveur à cette occasion, mais nous ne devons pas juger moralement l'homme par ses œuvres. Tous ces faits, qui nous touchent pourtant d'assez près, sont complétement obscurs : espérons que quelque curieux ne tardera pas à y apporter la lumière, en faisant des recherches dans les archives municipales des villes indiquées plus haut, et en publiant des actes irrécusables.

L'homme privé nous étant presque inconnu, il faut nous contenter de suivre l'artiste dans ses études et ses voyages en Italie, dans ses expositions à Paris, en terminant par une analyse de son genre dominant, genre pour lequel son nom est devenu un type caractéristique.

Le nom de Claudion est, comme on dit, un nom de guerre, ou plutôt, un nom créé pour sa carrière artistique, par Claude Michel ; c'est pour cela que dans les catalogues anciens, tels que ceux de Mariette et de Boucher, nous trouvons ce nom écrit ainsi

Claudion, puisqu'il dérive de Claude ; mais l'usage nous l'a fait parvenir tel que nous le connaissons habituellement et tel que nous l'écrirons désormais, *Clodion*.

La date de la mort de cet artiste est certaine, si celle de sa naissance ne l'est point. Clodion, en effet, est mort à Paris, le 28 mars 1814; les œuvres, études, ébauches, trouvées dans son atelier au moment de son décès, furent vendues en sa demeure, rue de Sorbonne, les 30 et 31 août 1814.

Clodion reçut les premières leçons d'un art si difficile, et qui exige un esprit si élevé, de son oncle Lambert Sigisbert Adam, sculpteur distingué, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, né à Nancy et mort à Paris, en 1759, âgé de 59 ans. Clodion était le plus jeune des pensionnaires de Rome, bien qu'ayant échoué une première fois, soit justement, soit qu'on voulût favoriser un concurrent dont l'âge n'admettait plus l'attente.

Le séjour d'Italie fut pour notre jeune artiste ce qu'il est toujours pour les esprits qui ne demandent qu'à s'ouvrir aux influences vivifiantes du beau, pour les âmes qui s'offrent irrésistiblement à l'empreinte des grandes et hautes impressions. Après les travaux que l'on exécute nécessairement à l'École de Rome, et les études qui en sont l'accompagnement indispensable, le temps fixé pour ces pensionnaires de l'art étant du reste écoulé, Clodion revint en France.

Mais Rome est pour l'artiste une autre patrie, dont le souvenir quelquefois est plus puissant et plus attractif que celui de la mère-patrie elle-même : voyez Poussin et Claude, ces deux splendides colonnes du temple de l'art! Aussi, Clodion n'avait-il qu'une idée, celle de revoir l'Italie; il fit des économies dans ce but, et partit dès qu'il le put, riche d'illusions, et le cœur battant fort déjà, en pensant aux œuvres qu'il allait admirer, étudier, et dont il espérait dérober quelques lumineuses parcelles pour en animer ses marbres.

Arrivé sur la terre classique des arts, Clodion parcourut les différentes villes, où la vue des chefs-d'œuvre devait agrandir le domaine de ses études, tout en donnant un aliment aux besoins d'une ardente admiration. Il fortifia de cette sorte son talent, par la vue et des anciens et des modernes, sans perdre pour cela l'originalité qui devait le caractériser. C'est à ce moment qu'il commença à exécuter cette série de compositions

gracieuses, par lesquelles il est resté populaire dans le monde des arts. Ce genre de sujets, s'adressant par leur nature à un plus grand nombre de personnes, exigeant, pour être compris et apprécié, moins d'études spéciales, et peut-être moins d'élévation morale, devait avoir et eut, en effet, un grand succès : aussi, notre artiste n'en composait-il point assez au gré de tous ceux qui lui en demandaient. Parmi les amateurs de tous pays qui recherchaient ses œuvres façonnées de verve, nous devons citer l'impératrice Catherine II, qui tenta même de l'attirer vers elle. Après une dizaine d'années de séjour en Italie, il revint en France, vers 1771, sur les instances du gouvernement. Sa réputation l'avait précédé à Paris; pouvait-il en être autrement? son talent n'est-il point essentiellement français? L'esprit, le charme, l'élégance des formes modernes, la verve, un certain entrain voluptueux, en un mot, tout ce qu'on retrouve dans cette société charmante qui touchait à sa dernière heure, ne sont-ce point là les traits distinctifs du talent de Clodion, le Fragonard de la terre cuite?

Au Salon de 1773, le jeune artiste, que le livret désigne ainsi : *M. Clodion Michel, agréé*, se présente avec neuf ouvrages plus ou moins importants :

242. Un Jupiter prêt à lancer la foudre, modèle en plâtre, de 3 pieds 6 pouces de haut.
243. Le fleuve Scamandre desséché par les feux de Vulcain, implorant le secours des dieux. — Modèle en plâtre de 2 pieds 8 pouces de largeur.
244. Hercule qui se repose. — Modèle en plâtre de 18 pouces de hauteur.
245. Le fleuve du Rhin séparant ses eaux. — Esquisse en terre cuite de 16 pouces de large.
246. Deux vases ornés de bas-reliefs; l'un représente une offrande à l'Amour, et l'autre une offrande au dieu Pan. — Ces morceaux en terre cuite ont 8 pouces de haut.
247. Autre vase où l'on voit une bacchanale d'enfants. — Sa hauteur est de 10 pouces.
248. Un Satyre enfant, tenant un hibou entre ses bras. — En marbre d'un pied de hauteur.
249. Deux bas-reliefs dans le même numéro; l'un un sacrifice à l'Amour, l'autre un marchande d'amours. — Ils ont chacun 1 pied de large, sur 10 pouces de haut.
250. Une Femme qui, en expirant, montre à son époux le fils qu'elle lui

laisse; l'époux tâche de repousser la Mort. Sujet destiné pour un tombeau. — Bas-relief de 18 pouces de large, sur 10 pouces de haut.

Voici maintenant une critique anonyme sur l'exposition de notre artiste : ce sera en même temps un spécimen de ces nombreux opuscules qui disent quelquefois la vérité en badinant, et que chaque Salon faisait éclore.

Entretien de l'abbé A avec mylord B.

— M. De qui est-ce, ce Jupiter? La tête est superbe.

— A. C'est d'un auteur qui s'est beaucoup distingué dans ce Salon, Michel Clodion. Il sait adoucir son ciseau, ajoute l'abbé A., après quelques exclamations élogieuses de mylord, et un calembour assez mauvais, mais fort avantageux pour l'exposant. Ce vase orné de bas-reliefs, ce petit satyre enfant, ces deux autres bas-reliefs (249), sont d'un fini précieux.

— M. Je ne puis assez les louer : j'aime beaucoup cette marchande d'amours; le petit satyre a les pieds un peu gros pour sa taille. Vous avez bien raison, ces ouvrages font honneur à l'auteur et au Salon.

A ce Salon de 1773, Clodion voulut se montrer dans la grande sculpture: il y réussit à merveille. Voici une affirmation plus sérieuse que celle de l'abbé A. et de mylord B. Le célèbre *virtuose* Petit de Bachaumont nous donne en ces termes son avis sur cette exposition :

« C'est à M. Clodion Michel d'allier les idées les plus subli-
« mes aux plus riantes. Jupiter prêt à lancer la foudre; le fleuve
« Scamandre desséché par les feux de Vulcain, implorant le
« secours des dieux; Hercule qui se repose; le fleuve du Rhin
« séparant ses eaux; sont le premier genre. On admire la majesté
« de l'un, l'expression de l'autre, l'anatomie savante du troi-
« sième, la précision du dernier. Les bas-reliefs, dans le second
« genre, reposent délicieusement le spectateur frappé de ces
« grands sujets. »

Louis XVI avait eu la noble idée d'ériger des statues en marbre à nos gloires nationales : quel but plus élevé, en effet, que de rendre les œuvres de nos artistes la représentation manifeste, pour ainsi dire vivante, de la reconnaissance du pays? La statue de Montesquieu échut à Clodion, comme celle de Corneille à Caffieri, celle de Bossuet à Pajou. Clodion ne réussit point au gré

du public de l'année 1779 ; il fut critiqué violemment ; non sans justice, il faut le croire, mais aussi avec un peu de cette jalousie qui marche communément dans les rangs des artistes, ces privilégiés du ciel, *genus irritabile*.

C'est seulement le plâtre représentant Montesquieu, qui figure au salon de 1779, l'exécution en marbre étant remise à l'exposition suivante, d'après une note du livret du Salon.

L'air de tête de l'immortel auteur de l'*Esprit des lois* est sans noblesse, dit une Lettre critique, publiée dans les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres;* l'artiste laisse apercevoir le titre du *Temple de Gnide,* à moitié caché par l'ouvrage immortel, le monument de Montesquieu; de cette façon le sévère président semble présenter timidement aux regards du public cet ouvrage composé sous l'inspiration des Grâces. On reproche encore au costume un mélange d'antique et de moderne.

Voici, du reste, le paragraphe consacré à cet artiste, dans le livret du Salon de 1779 :

Par M. Clodion, agréé.

238. Montesquieu. — Modèle en plâtre. Cette figure est ordonnee pour le roi. Son exécution en marbre est remise au prochain Salon, parce qu'il ne s'est point trouvé de bloc convenable.
239. Le Triomphe de Galathée. — Bas-relief en terre cuite ; il a été exécuté en pierre, de 5 pieds de haut, sur 32 de long.
240. Quatre bas-reliefs en terre cuite, sous le même numéro, représentant les Arts. Ils ont été exécutés en pierre, de grandeur naturelle.
241. Deux figures en terre cuite, de 15 pouces de haut.
242. Deux vases en terre cuite, de 16 pouces de haut.
243. Trois bas-reliefs en terre cuite, sous le même numéro.

Le *Véridique au Salon* nous apprend que les opinions touchant le costume de Montesquieu étaient partagées : les uns disaient que, représenté en président, l'illustre auteur frappait plus les yeux et l'intelligence du public par sa dignité que par les feux du génie ; — les autres disaient que le type plein d'intelligence et de finesse du grand homme, dans un costume négligé et pittoresque, tel qu'on est dans sa chambre ou à son bureau, aurait offert plus de caractère et de grandeur, et aurait mieux

convenu en même temps à la célébrité du modèle. Le même mécontentement se manifeste à l'égard des accessoires de cette figure : on est peu satisfait des masses, on les eût voulues plus grandes et les plis rendus avec plus d'ampleur.

Au Salon de 1783, nous trouvons la statue de Montesquieu, « en marbre, de six pieds, exécutée pour le roi, » par M. Clodion Michel, agréé. Au nombre des grands ouvrages qui obtinrent les suffrages du public d'alors, il faut mentionner une statue de sainte Cécile, de six pieds aussi ; beau travail, plein de grâce et de noblesse, suivant la Notice de M. A. Dingé, exécuteur testamentaire de l'artiste, à laquelle nous empruntons la plupart des détails qui nous ont servi dans la nôtre ; — un bas-relief en marbre, représentant la mort de cette même sainte ; — un calvaire en plomb, représentant Jésus, la Vierge et saint Jean, figures de huit pieds. Ces compositions, sauvées par des mains pieuses à l'époque révolutionnaire, ont été placées depuis à la cathédrale de Rouen.

Avant 1789, Clodion exécuta, dans de grandes proportions, un monument funèbre, en marbre, pour la comtesse d'Orsay : un Ange annonce par le son de la trompette la dernière heure de la comtesse ; au bas, le flambeau de l'hymen est éteint par un jeune enfant. Ce monument de la mort, moins heureux que les œuvres de la cathédrale de Rouen, n'a pas été épargné par les iconoclastes de 93 : c'était une composition simple, suivant M. Dingé, rappelant les chefs-d'œuvre antiques, par le sentiment qui animait l'exécution. Le calme céleste, répandu sur la figure de l'Ange, indiquait bien l'espérance de l'immortalité et des joies célestes, qui soutient la vertu prête à quitter la terre. La douce résignation de la jeune femme intéressait d'autant plus, que ce qu'il en coûtait à son cœur, pour se séparer de son mari et de sa famille, était bien exprimé par l'action comme par la douleur de l'enfant qui éteignait le flambeau de l'hymen.

Il existe un modèle en terre cuite d'un groupe, représentant Turenne et Condé, dont les figures auraient eu douze pieds de hauteur ; le plâtre avait même été exécuté de cette grandeur. Cette composition, commandée par les États du Languedoc, devait orner une des places de la ville de Montpellier. Notre artiste aurait-il été digne du vainqueur de Rocroy et du glorieux défenseur de l'Alsace? C'est ce que la Révolution a laissé dans

le doute, en arrêtant l'exécution en marbre de ce groupe colossal.

Ici la carrière artistique de Clodion est interrompue par cette violente commotion politique qui emporta un trône et, avec lui, tout ce qui était noble, grand, luxueux, et dont le contre-coup n'épargna point les arts, qui sont eux-mêmes essentiellement élégants et nobles. Clodion s'était retiré à la campagne, et il y resta caché, jusqu'à ce que Bonaparte, prenant les rênes du gouvernement et domptant tous les partis, eut mis le pied sur les marches du trône de France, devant donner enfin dans l'histoire, pour pendant à Charlemagne, Napoléon Ier !

Les rivaux de notre gracieux faiseur de terres cuites essayèrent de le faire mettre à l'écart, lors des commandes d'art qu'amena le rétablissement de l'ordre en France : ils alléguaient que le genre tout aimable de celui qu'ils voulaient évincer, ne convenait point aux grandes machines officielles ; ils lui enviaient aussi ses prétendues ressources, disons même le mot, ses richesses. C'est alors que Clodion, qui demeurait rue Thiroux, exposa, pour toute réponse, au Salon de 1801, sa scène du Déluge ; voici la description du livret de l'an IX :

« Le sculpteur a choisi le moment du plus pressant danger, celui où l'inondation force chacun à se réfugier sur les endroits les plus élevés.

« Un père au désespoir avait aperçu son fils qu'il croyait mort, mais, en l'approchant, il a vu qu'il respirait encore : il le saisit dans ses bras et l'emporte au plus haut d'une montagne, pour lui donner son paternel secours. Près de lui est une femme qui, après avoir lutté longtemps contre les flots, est parvenue aussi à gagner la hauteur. Elle vient d'y déposer son enfant, mais, épuisée par ses efforts, après s'être d'abord soutenue par un bras à un fragment d'arbre brisé, la force l'abandonne, elle s'évanouit et périt entraînée par la violence des eaux. »

Ce morceau était un des plus capitaux de l'exposition et il fit grand honneur à l'artiste ; mais on peut deviner, par ce qui précède, que Clodion encourut de violentes critiques, qu'on doit attribuer à la jalousie qui ne l'avait pas épargné depuis l'installation du gouvernement consulaire.

Voici l'indication des autres ouvrages exposés au Salon de 1801 :

Sous le n° 414. Groupe en terre cuite de trois figures.
415. Deux sujets bachiques.
416. Groupe; sujet tiré des Mille et une Nuits.
416 bis. Deux femmes couchées (même numéro).

Le résultat du succès de l'artiste ne tarda point à se manifester; le gouvernement lui fit différentes commandes, et Clodion eut à exécuter plusieurs bustes de sénateurs, entre autres celui de Tronchet, qui a été placé plus tard à la Chambre des pairs.

Au Salon de 1806, Clodion, qui demeurait alors rue de Sorbonne, exposa « une Jeune personne assise, donnant à manger à des petits oiseaux; » cette figure, comme nous l'apprend le livret, eut un prix d'encouragement.

Clodion retrouva toute sa verve, qui, à la fin du règne de Louis XVI, lui avait fait créer tant de ravissantes choses, dans lesquelles il sut allier à un si haut degré la grâce à la finesse. La cour de Napoléon Ier était aussi brillante, à sa manière, que celle de l'infortuné Louis XVI; l'élégance et le luxe eurent pour résultat de faire produire à notre fantaisiste ces groupes en terre cuite, dans lesquels les jeux lascifs d'une bacchante et d'un satyre sont toujours représentés sous de nouveaux aspects et variés sans cesse de nouvelles nuances d'amour, de désirs et de volupté.

Au Salon de 1810 (5 novembre), Clodion expose « une Jeune fille qui veut prendre des papillons. » Voici l'appréciation de M. Dingé sur ce marbre, blanc comme l'albâtre, qui avait été ébauché par Monot et acheté, à la mort de ce dernier, par Clodion qui le termina. L'artiste a choisi l'âge où la nature n'a pas encore, mais ne tardera pas à avoir tout son développement; c'est l'enfance prolongée dans la jeunesse. On ne s'arrêtera point à montrer le parti qu'il a tiré de cette idée; il suffira de dire que, comme dans tout ce qui est beau, on est séduit par le sujet même, par sa poétique exécution, et que ce n'est que par réflexion qu'on demande qui l'a produit. Peut-on se lasser de considérer cette tête où se trouvent réunis les charmes de l'esprit et de l'innocence? Comme la jeune fille est attentive! Comme elle indique bien son intention! On voit que le désir qui l'anime n'a rien de malfaisant, et que ce n'est pas une victime qu'il lui faut, mais un jouet. La figure est dans un état de repos, mais dans ce repos même est répandue une expression de vie qui annonce avec quelle légèreté elle se relèvera aussitôt qu'elle aura saisi ce qu'elle veut avoir.

Cette composition est cataloguée sous le n° 953; le numéro suivant indique une statue en marbre, appartenant à l'auteur, et dont le modèle a été ébauché encore cette fois par Monot.

Sous le n° 955, figure un groupe en terre cuite, représentant Homère aveugle chassé par les pêcheurs.

Au moment de la mort de l'artiste, qui n'avait rien envoyé aux expositions de 1812 et de 1814, se trouvaient dans son atelier, entre autres sujets, soit en terre cuite, soit en plâtre, une Jeune fille portant des raisins; une autre, donnant à manger à des petits oiseaux; une autre encore, représentée dans une occupation moins innocente et qui devait lui donner à rêver, jouant avec des tourterelles; une quatrième, coupant les ailes de l'Amour; une Baigneuse, embellie par l'embarras qu'elle paraît ressentir d'être nue; une Jeune fille attachant sa chaussure; une Vestale, d'une expression céleste, dont la paix du cœur se reflète sur son innocent visage; une délicieuse composition, aussi bien exécutée qu'imaginée, représentant l'enlèvement de Psyché; un buste en plâtre, de Madame, première fille de Louis XVI, dont l'original avait été exécuté en marbre pour le roi; plusieurs bas-reliefs terminés ou seulement ébauchés.

Après avoir chanté l'art d'aimer et la volupté sensuelle dans ce qu'ils avaient de plus enchanteur et d'enivrant, le poëte des satyres et des bacchantes voulut s'élever jusqu'aux héros et aux dieux d'Homère : la mort l'arrêta dans cette entreprise, qui eût peut-être été au-dessus de ses forces.

Le Louvre ne possède qu'un ouvrage de Clodion, c'est une Bacchante, en marbre, ayant sur son épaule droite un petit satyre qu'elle soutient des deux mains; la partie supérieure du corps est nue et nous laisse voir un torse qui manque de ces contours et de ces ondulations que l'on trouve indiqués d'une façon si séduisante et si vraie dans les compositions en terre cuite de l'artiste: on la dirait comprimée par l'usage d'un corset; les seins sont trop larges et aplatis; les mains, un peu fortes, manquent de distinction; la nature de cette sujette de Bacchus ne brille point par l'élégance; en un mot, le corps ramassé est un peu boursouflé. Ce n'est point là le beau idéal qui doit être inhérent à la sculpture en marbre, et que nous retrouverons quelquefois dans les petites compositions de Clodion, en terre cuite, où la ligne est châtiée sans exclure le charme, où la grâce, maniérée

parfois, et sensuelle toujours, n'empêche point d'entrevoir une parfaite connaissance de l'anatomie et le respect des règles sévères du grand art.

On peut en juger par les principales pièces, qui résument à merveille le talent de Clodion, dans la collection du baron Thibon que je vais essayer de représenter et de décrire ; ce qui n'est point sans quelque difficulté, pour des sujets dont le mérite principal, en captivant les yeux, pénètre au cœur par son côté le moins platonique.

Au nombre des ouvrages qui n'ont point figuré dans les expositions du Louvre, nous devons mentionner : pour l'Arc de triomphe du Carrousel, un bas-relief représentant l'entrée des Français à Munich ; le buste de la duchesse d'Angoulême ; une Cléopâtre, dont le bronze se trouvait chez le baron de Bezenval, lieutenant général, suivant le *Guide de Paris* de Thiéry (1787); une très-riche composition, en l'honneur de Montgolfier, laquelle est actuellement dans les beaux magasins de M. Beurdeley, avec d'autres charmantes productions de l'artiste. Cette composition, haute d'un mètre environ, représente d'innombrables Amours, qui, se chargeant de tous les soins nécessaires à l'ascension d'un aérostat, le gonflent de gaz, en brûlant des gerbes de paille. Le sommet de l'aérostat est surmonté de Renommées qui proclament la gloire de l'illustre inventeur des voyages aériens. C'est une des pièces les plus capitales que j'aie vues du maître qui nous occupe, et qu'on ne saurait passer sous silence dans un travail qui lui est consacré.

LISTE DES COMPOSITIONS EN TERRE CUITE DE CLODION, FORMANT LE CABINET DU BARON THIBON.

L'analyse critique des délicieuses terres cuites qui font partie de la collection du baron Thibon, trouve naturellement sa place, après les quelques notes concernant l'habile sculpteur dont j'ai rapidement esquissé la vie et mentionné les œuvres. Cette étude complémentaire, écrite de souvenir, achèvera de montrer l'artiste dans son genre le plus connu, où il est sans rival.

Le baron Thibon est enthousiaste et fanatique des Clodion. Le bon goût et l'heureuse idée de cet amateur ont trouvé une

grande récompense dans la rareté et le prix excessif de ces charmantes compositions.

Heureux l'amateur qui, n'écoutant qu'un entraînement irrésistible vers un maître qu'il préfère, et tout en satisfaisant les nobles passions de l'art, se trouve en même temps, pour se servir des termes de la finance, avoir fait une aussi brillante, et indubitablement plus intelligente spéculation, que d'avoir acheté au pair, lors de leur émission, des actions d'Orléans ou telles autres valeurs étalant au bulletin de la Bourse leur rotondité de quatre chiffres, et dont les variations quotidiennes ont seules le pouvoir de rendre quelque éclat à des yeux éteints derrière leurs besicles d'or, indifférents du reste et fermés à la ligne, à la couleur et à l'harmonie, ces merveilles qui émanent d'un monde idéal!

N° 1. *Pendule soutenue par un groupe de trois nymphes.*

(Signé Clodion, 1788).

Cette remarquable pendule de Lepaute, chef-d'œuvre d'horlogerie, dont le mécanisme est renfermé dans un globe de verre, va trois mois sans avoir besoin d'être remontée, comme si l'horloger avait voulu diminuer le danger qui peut résulter, pour ses frêles et gracieux supports, d'un contact trop fréquent.

L'une des trois nymphes laisse apercevoir un dos d'une cambrure tout aristocratique; elle a sur l'épaule gauche une draperie qui la relie à sa charmante voisine, en passant sur l'épaule droite de cette dernière, et lui cachant la cuisse droite. Elles ont toutes trois les cheveux tombant en boucles sur le cou et les épaules. La troisième, drapée dans une gaze d'une transparence extrême, montre des formes ravissantes, d'une vérité, et d'une difficulté vaincue, qui en font un précieux morceau. Elles sont à l'entour d'une colonne cannelée, élevant des guirlandes de fleurs par un mouvement de bras adorable.

Cette pendule a appartenu au duc d'Orléans (Philippe Égalité), pour qui elle fut probablement exécutée; elle a été moulée en bronze, pour le baron Thibon, par l'habile fondeur Crozatier, mais elle a dû subir pour cela une mutilation bien regrettable, et bien regrettée depuis par son heureux possesseur, dont le goût pour Clodion est devenu un vrai culte. On sait, en effet, qu'il

faut, pour l'opération dont il s'agit, découper pour ainsi dire, le modèle que l'on veut reproduire en métal.

N° 2. *Chasseur et bacchante.*

Ces deux figures sont dans un mouvement qui indique la course; le jeune homme porte, à l'aide de deux thyrses posés sur chaque épaule, un chevreuil et des raisins. La jeune fille, des raisins seulement sur deux thyrses aussi. Leur mouvement est naturel; le corps du chasseur bien étudié; l'animal qu'il emporte, rendu avec beaucoup de vérité, et comme ne le ferait point un animalier de profession. La bacchante a les seins nus et les jambes découvertes; la robe, que la rapidité de la course fait voltiger entre ses jambes, est un peu lourde, et sa longueur semble assez mal imaginée pour la course. C'est, du reste, un mouvement de draperie antique, mouvement si bien imité par les artistes de la renaissance.

N° 3. *Vase dont les anses sont formées par des serpents et sur la panse duquel est représenté, en bas-relief, un sujet de bacchantes.*

N° 4. *Petit satyre tenant un hibou dans les bras.*

Ce modèle est connu et a été employé en candélabres par Denière. Comme il est grassouillet et frais, ce petit bonhomme! Quelle charmante figure bouffie!

N° 5. *Satyre, Nymphe, et petit Amour.*

Je suis très-embarrassé pour désigner sous un titre intelligible et décent ce groupe, qui ne laisse pourtant rien d'indécis à celui qui le contemple. Le satyre attire à lui, par un mouvement plein de volupté, la nymphe qui ne fait pas grande résistance; son bras droit vigoureux est appuyé sur les reins de la Nymphe, et sa main gauche est posée sur le bras gauche de sa jolie victime. Celle-ci, en paraissant céder dans un enivrement tout matériel, se retourne pourtant à moitié vers un enfant qui ne peut représenter que l'Amour. Elle tient de la main gauche le terrible petit despote qui devrait plutôt, ce me semble, retenir la belle pécheresse, au lieu de la pousser à sa défaite. En tous cas, il est jeté là d'une façon aérienne et toute poétique. La belle

est à cheval sur la jambe gauche velue que le satyre relève lubriquement : sa main droite toute grassouillette, dans le sentiment de Greuze, repose sur l'épaule droite de celui qui l'attire. Cette jolie composition présente un beau développement de lignes et un dessin hardi sur toute la longueur du corps de la nymphe.

N° 6. *L'Ivresse de la bacchante.*

Une bacchante est couchée à terre, la tête renversée. Tous ses traits indiquent le sommeil profond de l'ivresse; sa bouche s'entr'ouvre légèrement; la coupe qui a servi à l'enivrer s'échappe de sa main gauche ; sa poitrine est haletante. Le sein, le ventre, les flancs, les cuisses ont des contours d'un charme indicible. C'est la poésie de la femme du XVIIIe siècle. Un satyre soulève de la main droite la draperie qui la recouvre et nous laisse voir les formes enchanteresses, cet idéal de l'école de Boucher. La main gauche ouverte indique très-bien la surprise et l'immobilité. Comme il a grand'peur d'éveiller l'objet qu'il convoite! C'est la concupiscence même, saisie sur le fait et rendue avec bonheur. L'anatomie du dos et du bras du satyre est parfaite et montre les hautes qualités de l'art.

N° 7. *La Séduction.*

Une jeune femme a la tête posée sur les genoux d'un jeune homme couronné de pampres; ce dernier lui presse de la main droite une grappe de raisins dans la bouche; l'index et l'auriculaire, légèrement détachés des autres doigts, donnent à cette main une grande distinction; le poignet est sec et nerveux. Les attributs du culte de Bacchus, que l'on voit à côté d'eux, nous laissent penser que ce couple, qui s'enivre de vin et d'amour, vit sous les lois du dieu de la treille. Le visage de la bacchante a une finesse de beauté qui dépasse tout ce qu'on peut rêver; ses cheveux tombent sur les épaules et sur les genoux de son amant qui est appuyé sur le bras gauche. La richesse du corps répond à tout ce que la figure a d'enchanteur. Le torse, la chute des reins, un pied ravissant, et cette partie, que Diderot reproche à Boucher de trop montrer, « qu'il est bien aise de voir, mais ne veut pas qu'on lui montre », et même ce que Boucher ne montrait pas, du moins au Salon de 1675, mais que Fragonard

hasarde quelquefois, tout cela est d'un charme, d'une exquise élégance, et d'un modelé précieux de détails.

Si l'on veut risquer une critique sur cette jolie composition, on peut dire que les jambes sont un peu grêles et ne correspondent point à la beauté du haut du corps.

N° 8. *Femme couchée sur le ventre.*

Elle tient une coupe de la main droite et regarde un enfant renversé sur le dos, qu'elle retient sous son bras gauche; elle a les deux seins appuyés sur une draperie. On peut considérer ce sujet comme une étude du dos : ainsi considéré, il me rappelle une peinture de Watteau représentant une femme couchée dans son lit et tournant le dos. La nature des formes et leur élégance ont de l'analogie avec la composition de Watteau; toutes les délicatesses du corps féminin, contours gracieux, sinuosités des chairs, fossettes, tout est rendu avec une heureuse précision dans cette étude. Mais je dois dire que, plus encore que dans le sujet précédent, la partie inférieure du corps n'est point à la hauteur de la partie supérieure; les jambes trop longues sont d'un mouvement tourmenté et sans grâce.

N° 9. *Satyre offrant des fruits à une nymphe qui tient un enfant de la main droite.*

Ce morceau est placé entre deux croisées du salon du baron Thibon; il est mal éclairé, et je ne puis que brièvement le mentionner, n'ayant pu le bien examiner dans son véritable jour.

On voit bien, à la mine du satyre, où il en veut venir avec ses fruits ; c'est un moyen d'entrer en conversation avec la belle qui appuie le genou gauche sur une élévation et regarde, tout en écoutant fleurette, le petit enfant qu'elle tient de la main droite et qui se dresse, par un mouvement plein de naturel, vers le tambour de basque contenant les fruits. La nymphe et le satyre ont les bras entrelacés; les muscles du cou et du visage de ce dernier sont contractés par un désir ardent et rendus, sur la terre cuite, d'une façon nette et vigoureuse. L'idylle commence, la bacchanale n'est pas loin.

N° 10. *L'Ivresse du satyre.*

On pourrait bien donner un autre nom plus expressif à ce nu-

méro; mais il faut le taire, avec Béranger, « par respect pour les mœurs. » Un satyre tient dans ses jambes crochues une bacchante qui s'est livrée à lui dans un élan plein d'abandon. D'une main, elle lui verse un nectar que son amant reçoit en ouvrant la bouche; elle l'enivre ainsi par tous les sens à la fois. On peut reprocher de la mollesse, de la rondeur dans le dessin, et même un peu de bouffissure au ventre et aux cuisses de cette bacchante luxurieuse. Il est vrai de dire que sa position cambrée exigeait une grande tension dans les chairs et les muscles; mais aussi quelque chose de plus nerveux et de plus accentué, tout en laissant à la peau sa tension naturelle, aurait produit plus de force et de vérité dans le mouvement et la vie des personnages. Le satyre, appuyant la main gauche sur un roc, passe le bras droit derrière le cou de celle qui, par un gracieux mouvement, élève la coupe au-dessus de sa tête. Le dos est parfaitement étudié, les omoplates sont touchées en maître.

N° 11. *Bacchante et Satyresse.*

La bacchante, couchée, a la jambe posée sur un tonneau; la jambe est admirable : la pression de la chair sur le tonneau où repose cette jambe fine et aristocratique, est rendue d'une façon très-délicate; les cuisses sont admirables aussi de nuances fines, de voluptueuses intentions. La Bacchante et la Satyresse élèvent toutes deux leurs bras élégants et pressent des raisins.

N° 12. *Femme couchée sur le côté gauche, ayant la tête sur son bras droit.*

Cette petite statuette, très-fine d'exécution, est modelée dans le style de la femme couchée du n° 7.

N° 13. *L'Amour prie Vénus de faire rendre à des petits satyres ses flèches et son arc dont ils se sont rendus maîtres.*

Comme il prie bien avec ses petites mains jointes! Vénus tend la main gauche vers les voleurs : l'un rend l'arc, sur l'ordre de la puissante déesse; l'autre, plus rebelle, brise une flèche sur ses genoux. — Bas-relief, signé, avec la date de 1776.

N° 14. *Triomphe du Satyre.*

Ce morceau est un des plus précieux de cette précieuse

collection; il suffirait seul à nous rendre évidentes les fortes études de Clodion durant son séjour en Italie. L'inspiration de l'antique s'y laisse entrevoir, et nous sommes autorisés à dire que ses sujets, de toute gracieuse et aimable frivolité en terre cuite, quoique de petit modèle, sont pourtant de la grande et vraie sculpture. Une plus grande dimension n'aurait été ni convenable pour la gravité de l'art, ni acceptable par l'esprit critique, pour des sujets dont le charme, et, il faut le dire, une pointe de libertinage, sont le caractère distinctif.

Le satyre triomphant a le pied gauche sur un vase renversé. dont la liqueur s'épanche. Ses bras, sa poitrine, le point de transition entre le bas-ventre et la cuisse si riche de musculature, sont traités de main de maître. Une nymphe a le pied gauche posé sur le même vase, près duquel sont placés un tambour de basque, une flûte de Pan et des fruits. Elle élève de la main droite un thyrse, en s'appuyant de la main gauche sur l'épaule droite du satyre qu'elle domine ainsi.

Ce dernier la soutient de la main gauche, et lui saisit le bras de l'autre main; sa physionomie est étonnante de gaieté bestiale; tout le corps parfaitement étudié sous le rapport anatomique. Comme ce bras droit est modelé! Et le renflement des muscles, et la sécheresse nerveuse qui avoisine le poignet, et cette main qui ressort d'une façon mâle sur le bras mou et gracieux de la nymphe! On voit dans ces badinages voluptueusement gracieux, on voit, dis-je, d'une façon manifeste, le long séjour que notre artiste fit à Rome, la méditation des chefs-d'œuvre qu'elle renferme, et surtout l'étude de la nature. Derrière le satyre, un petit satyre enfant lève la main comme pour frapper, en se jouant, celui qui pourrait bien avoir la prétention d'être son père.

Tous ces sujets sont d'une grande conservation et signés; leur description est, je le répète, l'histoire de Clodion dans sa spécialité et sa personnalité la plus tranchée. Bien que ce genre ne tienne pas le haut du pavé dans la route qui conduit à l'Olympe artistique, il faut avouer pourtant qu'un talent si gracieux, si élégant, si énergique à la fois, et surtout si français, mérite les honneurs d'une monographie. Ce tardif hommage ne tardera point à lui être rendu, j'en ai la conviction, par un des curieux et des chercheurs qui ont consacré à l'art toute leur ardeur et tous leurs travaux.

RELEVÉ DES PRINCIPALES VENTES DANS LESQUELLES ONT FIGURÉ DES ŒUVRES DES CLODION, ET PRIX QUE SES ŒUVRES ONT ATTEINT.

Vente Julienne (1767).

Femme allumant le feu de l'amour, et Prêtresse versant sa patère sur l'autel : terres cuites de six pouces de haut. — 250 livres.

Vente de F. Boucher (1771).

Vestale, terre cuite de quinze pouces six lignes de hauteur, exécutée à Rome, d'après l'antique. « C'est la même, dit le catalogue du cabinet de Boucher, que celle qui fut faite par Le Gros, et qui se trouve dans le jardin des Tuileries. » — 200 livres, 19 s.

Vase orné d'une bacchanale d'enfants, avec mascarons à cornes de béliers en relief, d'où tombent des guirlandes de fleurs; hauteur 9 pouces six lignes. — 150 livres.

Vente Vassal de Saint-Hubert (1774).

Deux Femmes nues et couchées, dont l'une joue avec des tourterelles. — 350 livres.

Vente Mariette (1775).

Un vase de belle forme, avec divers groupes de jeux d'enfants en relief; deux têtes de béliers forment les anses : il porte 9 pouces sur 7 1/2 de large, et est sur un socle de marbre veiné. « Il règne dans les ouvrages de ce jeune artiste une correction de dessin supérieure, et une touche pleine de feu et d'esprit. » (Cette réflexion est de F. Bazan, graveur, qui a rédigé le catalogue du cabinet de Mariette.) — Vendu 600 livres et acheté par M. Mercier, marchand.

Vente Varauchan (1777).

Une nymphe et une bacchante, l'une tenant une couronne, l'autre une grappe de raisins, groupe de figures nues en terre cuite ; 12 pouces. — 900 livres.

Groupe en terre cuite de deux amours qui s'embrassent ; 11 pouces. — 62 livres.

Vente de l'abbé de Juvigny (1779).

Bacchante endormie ; elle a la main droite appuyée sur une urne, et de l'autre tient embrassé un petit satyre ; bas-relief terre cuite. — 31 livres.

Vente Dubois, Verrier, et Clodion frères (1783).

Vase avec des groupes de jeux d'enfants, deux chimères aux anses. 8 pouces, 9 lignes de haut. — 72 francs.

Un faune et une corybante dansant, deux morceaux pleins de grâce; 14 pouces de haut. — 31 francs.

Deux petits satyres jouant avec des oiseaux. — 36 francs.

Jolie figure de femme, sur colonne d'albâtre avec base de griotte. — 54 francs.

Vénus donne un baiser à l'Amour pour le récompenser de lui avoir fait aimer Adonis. — 24 francs.

Une bacchante fait danser un petit satyre; des Amours allument leurs flambeaux. — 31 francs.

Ces différentes compositions sont en terre cuite: les prix en sont étonnamment minimes et bien inférieurs à ceux des ventes précédentes. D'où cela vient-il?

Vente de Mme Lenglier (1788).

Triomphe de Bacchus, bas-relief de 20 figures, terre cuite, 14 pouces sur 42. — Retiré.

Une femme tient des colombes, et une seconde des grappes de raisin; 16 pouces de haut. — 81 francs.

Vente Tronchin (1789).

Deux vases, avec des jeux d'enfants en bas-relief; deux têtes de béliers forment les anses; 11 pouces sur 7, non compris un socle de marbre de griotte d'Italie (provenant du cabinet du prince de Conti). — 981 livres.

Vente Lebrun (1791).

Deux bacchantes: l'une joue du tambour de basque, l'autre montre une grappe à un petit satyre. Terre cuite, sous verre. (Provenant de la vente Charost, où ce groupe avait été vendu 450 livres.) — 500 francs, Hamon.

Une vestale voilée tient une patère et un vase: près d'elle, un trépied. Beau morceau très-soigné; 18 pouces sur 7; terre cuite. — 60 francs; Radet.

Vente Nicolas, marchand d'estampes (1806).

La Force vaincue par l'Amour.

Vente Hoorn Van Vlooswick (1809).

Les trois Grâces; 2 groupes en bronze ciselés par Clodion, supportant deux coupes de matière antique. Dix pouces six lignes de haut, neuf pouces de diamètre. — 1,000 francs; Lebrun.

Vente Grandpré (1809).

Groupe de la fontaine d'amour, dans lequel est ajouté un mouvement de pendule par Pinson. — 371 francs; Paillet.

Trois figures de femmes en cariatides, supportant un globe de verre, avec mouvement de pendule par Lepaute. — 1,020 francs; Paillet.

Deux groupes, le Désir et la Pudeur. 541 francs.

Un jeune faune avec une bacchante : elle porte sur sa tête un tambour de basque rempli de raisins et de vignes, et donne la main à un joli enfant. — 220 francs.

Vente Godefroy (1815).

Bacchante couchée près d'un enfant, et tenant une coupe ; terre cuite sur pied plaqué en chêne avec filets de cuivre. — 199 francs 95 c.

Vente Lemoyne, architecte (1828).

Un petit satyre courant avec un oiseau qu'il tient dans ses bras; terre cuite sur socle de marbre rouge de Languedoc; 12 pouces de haut. Naïades nues et satyresses assises. — Ensemble 129 francs 95 c.

Vente Duriez, bibliophile (1829).

Bacchus enfant, appuyé sur un tympanum et couché sur des raisins ; terre cuite.

Nymphe pressant une grappe sur la bouche du jeune Bacchus; auprès de lui, une bacchante endormie et un vase.

Jeune Satyre, jouant avec son enfant ; bas-relief circulaire. Le pendant, même sujet différemment traité.

Satyres jouant avec de petits vendangeurs; bas-relief rectangulaire; deux pendants.

Quant aux prix obtenus par les sujets de Clodion dans les ventes qui ont eu lieu, sous nos yeux, depuis quelques années, je n'en parlerai point; personne n'ignore ces chiffres, fabuleux en comparaison de ceux qui précèdent, mais qui certes ne sont point des folies inexcusables pour des compositions dans lesquelles la grâce, assaisonnée parfois, il faut le dire, d'un sel libertin, domine d'une façon si charmante.

Les cabinets les plus élégants de Paris se font honneur d'une terre cuite de notre artiste, et nos collections aristocratiques ou financières n'hésitent pas à mettre un lingot d'or dans cette terre qui doit au feu sa fragile consistance, mais qu'une maladresse peut réduire en poussière ; et, en cela, l'exemple et le goût nous viennent de bien haut. Je ne citerai donc point les collections où se trouvent des Clodion, tel n'est point mon but, puisque le cabinet du baron Thibon m'occupe seul pour cette fois ; tous les amateurs de l'art français d'ailleurs les connaissent, au moins en partie,

et dans une notice complète sur notre statuaire, un catalogue raisonné, aussi exact que possible, de son œuvre, serait du plus grand intérêt; mais ici n'est point sa place, comme le titre de ces notes l'indique assez.

Dans le mouvement ascensionnel de la valeur des ouvrages de l'école française, Clodion marche au premier rang, avec Watteau, que l'on n'estimera jamais trop; Pater, Lancret, qui sont des imitateurs, parfois trop serviles, de leur chef, lui empruntant des personnages et quelquefois des compositions entières, et que les prix de vente semblent égaliser à tort; avec Boucher, et son école trop négligée; avec Fragonard, cet artiste si souple et si passionné : il n'est point encore estimé ce qu'il vaut, mais son tour viendra; le vôtre ne tardera pas à venir, charmants portraitistes, Vanloo, Tocqué, Nattier, Drouais (ce dernier pourtant n'a pas à se plaindre de la vente de lord Pembroke), et tant d'autres inconnus, débaptisés de leur nom plébéien par l'ignorance ou la fraude, au profit de leurs anciens confrères plus illustres, plus forts, ou seulement quelquefois plus favorisés de la fortune. L'école sérieuse de la *portraiture*, représentée par Philippe de Champagne, Rigaud, Largillière, est loin aussi d'avoir dit son dernier mot, en matière de prix.

F. De Villars.

EXPOSITIONS DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC (1).

EXPLICATION DES PEINTURES, SCULPTURES,

et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc,

Dont l'exposition se fera le 25 août 1762, dans l'hôtel d'Aligre, où était anciennement le Grand Conseil, rue Saint-Honoré, sous les auspices de M. le marquis de Voyer d'Argenson, lieutenant général des armées du roi, lieutenant général pour le roi, en sa province d'Alsace, directeur général des haras du royaume, gouverneur de Vincennes et de Romorantin, vice-protecteur de l'Académie de Saint-Luc.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE J.-H. BUTARD, IMPRIMEUR-LIBRAIRE DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC, RUE SAINT-JACQUES, A LA VÉRITÉ.

M. DCC. LXII (2).

EXPLICATION

des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie de Saint-Luc.

L'usage établi, sous la protection du ministère, qui se plaît à favoriser les arts, de former des salons où les artistes puissent de temps en temps exposer leurs ouvrages au public, est le moyen le plus propre pour entretenir parmi eux l'ardeur de bien faire, et surtout une noble émulation qui, fort éloignée d'un autre sentiment que l'on doit méconnaître dans les arts, ne voit dans ses émules que le bien, afin de le surpasser, et non pas de le déprimer.

Ces expositions d'ailleurs rendent compte au public de l'état actuel des arts et des efforts que font les artistes pour obtenir ses suffrages. Il n'en est aucun parmi eux qui, en désirant le moment de se faire connaître, ne redoute avec raison les regards de ce juge que la passion n'altère jamais. L'équité dicte les jugements du public et tempère par l'indulgence sa sévérité. Il daigne encourager ceux en qui, avec le désir de bien faire, il

(1) Voir la livraison de juin 1862.

(2) Ce livret, de format in-12, se compose de 28 pages, y compris la préface.

découvre les dispositions pour y parvenir ; et comme il sait ce qu'il en coûte à vaincre les difficultés qu'on rencontre à chaque pas dans cette carrière épineuse, il n'ignore pas aussi que les succès ne répondent pas toujours aux peines qu'on s'est données pour réussir.

Par M. Boileau, ancien directeur adjoint de S. A. S. Monseigneur le duc d'Orléans pour l'entretien des tableaux du Palais-Royal.

1. Un grand bas-relief imitant le marbre, représentant Jupiter changé en taureau, conduit par les compagnes d'Europe.
Le portrait de Mlle ***, tenant un petit barbet sur ses genoux.

Par M. Mérelle, peintre recteur.

2. Deux petits tableaux représentant deux jeunes personnes, l'une qui laisse envoler son oiseau, et l'autre qui se regarde dans son miroir, chacun de 2 pieds 1/2 de haut.
3. Le portrait de Mme de *** peinte en robe de moire rouge, garnie de martre, étant assise appuyée sur son éventail ; tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 7 pouces de large.
4. Plusieurs autres portraits sous le même numéro.

Par M. Dumesnil, l'aîné, peintre adjoint à recteur.

5. Un tableau représentant la Prédication de saint Jean dans le désert, peint sur toile de 4 liv.
6. Un tableau représentant un saint Jérôme méditant sur la mort, peint sur toile de 30.

Par M. Dumesnil, le jeune, professeur.

7. Un tableau d'étude, peint sur toile d'un écu.
8. Cinq autres petits tableaux ovales, représentant les Sens, sujets grotesques, sous le même numéro.
9. Deux autres tableaux d'étude, toile de 25 ; l'un représente une Savoyarde qui joue de la serinette, et l'autre un Marchand de peaux de lapin.
10. Trois tableaux chacun de 4 pieds de large sur 3 pieds 1/2 de haut, représentant Apollon avec les Muses ; lesdits tableaux appartiennent à M. le marquis de Beaupreau.
11. Deux autres études sur toile de 10 ; l'une représente une Cuisinière qui écrit son marché, et l'autre un Garçon qui rince des bouteilles, sous le même numero.

Par M. Bethon, professeur.

12. Deux tableaux représentant des pastorales tirées de Daphnis et Chloé.

13. Deux autres tableaux, représentant deux des éléments, l'un la Terre et l'autre l'Eau.
14. Un autre tableau, représentant les Amours de Vénus et d'Adonis, peint sur toile de 40.

Par M. Jollain, professeur.

15. Un tableau d'environ 12 pieds de haut sur 7 pieds de large, représentant la Vierge sous le titre de Notre-Dame des Peuples, l'évangéliste saint Luc peignant le portrait de la Vierge, et l'évangéliste saint Jean écrivant la vie de la Vierge.

Par M. Eisen, le fils, professeur.

16. Un tableau de 4 pieds sur 3 pieds, représentant Lucas Signorelli, qui peint son fils qui vient d'être tué.
17. Un projet dessiné pour une chapelle de communion.
18. Une esquisse du tableau d'autel de ce même projet, représentant Notre-Seigneur qui fait la cène avec ses apôtres.
19. Autre esquisse représentant l'Annonciation de la Vierge, exécutée en grand. Ce tableau a 13 pieds 1/2 de haut sur 10 pieds de large, fait pour l'église collégiale de Douay en Flandre.
20. Autre esquisse, représentant le Mariage de la Vierge.
21. Le portrait de Mme Vincent.
22. Le portrait de M. l'abbé de ***.
23. Quelques esquisses et plusieurs dessins.

Par M. Clermont, professeur.

24. La Vengeance d'Achille qui, après avoir vaincu Hector, le fit attacher à son char, et le traîna douze jours de suite dans le camp des Grecs et autour des murs de Troie. Ce sujet est tiré de l'Iliade d'Homère, livre XXII.
25. L'Amour, piqué par une abeille, vient se réfugier dans les bras de Vénus. Tableau de 4 pieds 1/2 de large sur 3 pieds 1/2 de haut.
26. Huit têtes d'étude, peintes sur une toile.
27. Trois têtes de femme, études.
28. Quatre têtes d'enfants, peintes en pastel, études.
29. Deux esquisses de forme ovale; l'une représente la Nativité et l'autre une Assomption de même grandeur.
30. Deux petits tableaux de pastorales, faisant pendant, de 13 pouces de haut sur 10 pouces.
31. Des enfants qui célèbrent la fête du dieu Faune, de 15 pouces et haut sur 11 pouces.
32. Plusieurs dessins sous le même numéro.

Par M. Bonnet Danval, professeur, rue Notre-Dame de Recouvrance.

33. Un tableau de 6 pieds 1/2 de haut sur 4 pieds de large, représentant saint Jacques le Pèlerin.

Par M. Sarrazin, professeur de géométrie.

34. Un dessin d'architecture.

Par M. le Fèvre, adjoint à professeur.

35. Quatre portraits sous le même numéro.

Par M. Corrége, adjoint à professeur.

36. Un tableau de 3 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut, représentant Enée dans Carthage; Vénus se présente à lui sous la figure et l'habillement d'une chasseresse, et lui dit d'aller chez Didon; elle l'environne d'un nuage, afin que personne ne puisse le voir. Sujet tiré de Virgile. Énéide, liv. I.
37. Un tableau de 6 pieds 1/2 de large sur 4 pieds 1/2, représentant Énée chez Didon. A l'instant que la harangue de ses compagnons finit, le nuage qui l'environne se fend et le fils de Vénus paraît tout brillant de lumière. Énéide, liv. II.
38. Un tableau de 3 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut, représentant la Mort de Didon qui fait voir à Énée le plan de la ville de Carthage. Énéide, liv. III.
40. Autre tableau de même grandeur, représentant Alexandre qui fait don de sa maîtresse à Apelles.

Par M. Tiersonnier, adjoint à professeur.

41. Tarquin et Lucrèce, tableau de 5 pieds de haut sur 6 pieds de large.
42. Le roi Pyrrhus, présenté à Glaucias roi d'Esclavonie; tableau de 6 pieds sur 6 pieds.
43. Arétuse poursuivie par le fleuve Alphée; tableau de 6 pieds de haut sur 4 pieds de large.
44. Diane au bain, tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds de large.
45. Diane endormie, tableau de 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds.
46. Diane et Actéon, tableau de 3 pieds 3 pouces sur 1 pied.
47. Les Sabins faisant la guerre aux Romains pour reprendre leurs femmes, tableau de 3 pieds de large sur 1 pied 1/2 de haut.
48. Le Triomphe de Tite dans Rome, orné des dépouilles du temple de Jérusalem, même grandeur.
49. Le Sommeil de Vénus, tableau d'environ 2 pieds sur 1 pied 1/2.

51. Une esquisse. Des mariniers implorant la protection de saint Nicolas dans un naufrage, tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 1/2.

Par M. Pottier, adjoint à professeur, huissier du cabinet de M. le duc d'Orléans, au Palais-Royal.

52. L'Éducation de l'Amour, tableau de 4 pieds 1/2 de large sur 4 pieds de haut.

Par M. Didier, ancien adjoint.

53. Un tableau, toile de 25, représentant Télémaque qui raconte ses aventures à Calypso.
54. Deux autres tableaux, toile de 30, l'un représentant une Chercheuse de puces à la chandelle, et l'autre, une Dormeuse, sous le même numéro.

Par M. Chevalier, ancien adjoint.

55. Un tableau, toile de 40, représentant une Musette et un enfant qui badine sur un violon.
56. Plusieurs tableaux de fruits et fleurs sous le même numéro.
57. Un tableau, toile de 10, représentant une Halte de gardes suisses.
58. Le portrait de M. de *** historié, habillé en Espagnol, toile de 10.
59. Deux autres portraits sur toile de 25, sous le même numéro.

Par M. Glain, ancien adjoint.

60. Le portrait de M. Gentil, garde général des meubles de la couronne, et celui de madame son épouse.
61. Une demoiselle qui se réveille.
62. Le portrait de M. Carlin, comédien italien ordinaire.
63. Le portrait de M. Garnier, médecin du roi.
64. Le portrait de M. Phirval, le fils.
65. Deux portraits sous le même numéro.
66. Deux têtes dessinées, et deux miniatures.

Par M. Pougin de Saint-Aubin.

67. Le portrait de M. le D. D. C.
68. 3 enfants de Mme la comtesse de ***.
69. Le portrait de M. l'abbé Aubert.
70. Celui de Mme Bois-Roger.
71. Mlle Dangeville, dans la comédie des Mœurs du temps.
72. Mlle Dubois dans la tragédie d'Alzire.
73. Le portrait d'une femme âgée de 84 ans.
74. Celui de l'auteur, par lui-même.

Par M. Lenoir, conseiller.

75. Le portrait de M. Frontier, adjoint professeur de l'Académie royale.

76. Le portrait de M. le Cain, comédien ordinaire du roi, peint en pastel d'après nature.
77. Un tête de vieillard, peinte en pastel.
78. Le portrait de mademoiselle ***.
79. Le portrait de l'auteur, peint à l'huile, par lui-même.
80. Plusieurs autres portraits sous le même numéro.

Par M. Dagomer, conseiller.

81. Deux tableaux, chacun de 2 pieds de haut sur 2 pieds de large; l'un représente une chatte avec ses petits, l'autre, des petits chiens qui culbutent une nichée de cochons d'Inde.
82. Deux autres tableaux, chacun de 5 pouces et demi de haut sur 8 pouces de large; ils représentent le renard trahi par le coq, et le renard avec le chat; tiré des fables d'Esope.
83. Un tableau de 2 pieds et demi de large, réprésentant le coq et la poule.
84. Un autre tableau de 2 pieds de large, sur 1 pied 8 pouces de haut, représentant des moutons sur un fond de paysage.

Par M. Durand.

85. Un tableau de 7 pieds 2 pouces de haut, sur 5 pouces et demi de large, représentant saint Quentin, que Arixio fait fustiger.
86. Deux autres tableaux, toile de 25; l'un représente une tête de vieillard, l'autre un jeune homme.

Par M. Huet.

87. Plusieurs tableaux d'animaux, fleurs et fruits, sous le même numéro.

Par M. Lemoine.

88. Un paysage dessiné à la pierre noire, et deux autres gravés à l'eau-forte.

Par M. Garand.

89. Le portrait de M. Sartine, dessiné à la pierre noire, de 2 pieds de haut sur 18 pouces de large.
90. Plusieurs portraits dessinés de même, de différentes grandeurs, sous le même numéro.
91. Plusieurs petits bustes peints en miniature, sous le même numéro.

Par M. Cherfils.

92. Deux dessins au crayon sur toile de 20, représentant le portrait de M. le Cain, comédien du roi, jouant le rôle de Gengiskan dans l'Orphelin de la Chine; et le portrait d'un savant particulier.

Par M. Protain, ancien conseiller.

93. Deux tableaux d'architecture.

Par M. Lanouelle.

94. Les portraits de M. et Mme de ***, peints sur toile de 25.

Par M. Charpentier.

95. Un tableau peint sur toile de 15, représentant une marchande de marrons.
96. Quatre portraits sous le même numéro.
97. Trois têtes d'étude, peintes à l'huile.

Par M. Vitry.

98. Plusieurs tableaux, représentant des fruits, légumes et gibier.

Par M. Bolkeman.

99. Un tableau de trois pieds de large sur un pied 1/2 de haut, représentant plusieurs pièces de gibier.

Par M. Eisen, le père.

100. Deux petits tableaux, l'un représentant la Fuite en Égypte, et l'autre le Repos en Égypte.
101. Deux autres petits tableaux représentant des corps de garde commandés par des officiers.

Par Mademoiselle Navarre.

102. Différents portraits peints en pastel, sous le même numéro.

Par M. Coquelet.

103. Une cuisinière et un garçon boulanger : ces deux tableaux sont tirés du cabinet de M. Leprieur.

Par M. Barrere.

104. Un tableau, toile de 20 représentant un faisan.
105. Le portrait d'une dame peinte en pastel.

SCULPTURES.

Par M. Wanderwors, sculpteur, recteur.

106. Une petite figure en terre cuite représentant l'Amour, d'environ 1 pouce de proportion.

Par M. Suzanne, sculpteur.

107. Deux bustes en terre cuite d'environ 2 pieds de haut, représentant les portraits de monsieur et de madame *** et deux esquisses.
108. Deux ou trois esquisses représentant différents sujets d'environ 10 pouces de haut.

Par M. Vincenot, ancien recteur.

109. Le modèle d'un mausolée de 2 pieds de haut, qui doit être exécuté en marbre pour M. de ***.

110. Deux modèles de lions, qui ont été exécutés en pierre de 7 pieds de proportion pour le château de M. de Cusy, fermier général.

111. Deux esquisses de figures en terre cuite d'un pied de haut, représentant Vertumne et Pomone, exécutées pour le château de M. de ***.

112. Un petit buste en terre cuite du portrait de M. ***.

Par M. Scecmakers, sculpteur.

113. Une petite baigneuse de 2 pieds de proportion, une petite tête d'enfant en terre, et une grande figure de pierre représentant Hébé.

Par M. de la Rue, sculpteur-adjoint.

114. Un fleuve en terre cuite, qu'il a laissé à l'Académie pour sa réception.

115. Un petit enfant dans son berceau, de marbre blanc, et deux enfants en terre cuite. Ces trois morceaux sont tirés du cabinet de M. de Presle.

116. Plusieurs vases en terre cuite tirés du cabinet de M. de la Live de July.

117. Plusieurs dessins sous le même numéro.

Par M. Attiret, adjoint à professeur.

118. Le modèle d'un groupe de deux figures, d'un pied de proportion, représentant un gladiateur mourant que son vainqueur soulage, tandis qu'il témoigne aux spectateurs le contentement qu'il a de mourir à leurs yeux, après avoir montré beaucoup de valeur : sujet tiré de l'histoire romaine.

119. Un autre petit modèle de même grandeur, représentant Rémus et Romulus confiés à Acca Laurentia, qui les reçoit des mains de Faustulus, son mari.

120. Un autre groupe faisant pendant, représentant la Charité romaine.

121. Le petit modèle d'environ 2 pieds de proportion est une femme debout, représentant la Guerre. Elle porte en ses mains les foudres et le feu, et sous ses pieds est un monceau d'édifices ruinés ; ce qui marque les désastres qu'elle cause. Cette figure doit être représentée en grand pour le vestibule de l'hôtel d'Harcourt.

122. Un petit modèle du jeune David, vainqueur du géant Goliath, dont il contemple avec satisfaction la tête qui est à ses pieds.

123. Le portrait en buste de M. Daviel, oculiste du roi.

124. Une tête d'un jeune Faune.

125. Une autre petite tête sous le même numéro.

Par M. Bocciardi, sculpteur-adjoint à professeur,

126. Deux figures de femmes en marbre blanc de 22 pouces de proportion; l'une représente la Volupté couchée sur un matelas et l'autre Danaé qui reçoit Jupiter en pluie d'or.
127. Le portrait en terre cuite d'un savant particulier.
128. Une figure de femme accroupie, ramassant des cerises répandues sur un drap.
129. Une esquisse représentant Eurydice, piquée par un serpent.

Par M. Murat, sculpteur, adjoint à professeur.

130. Une figure d'expression qu'il a laissée à l'Académie pour sa réception.
131. Cléopâtre qui devient prisonnière de César, groupe de 2 figures.
132. Éole, dieu des vents.
133. Une vestale, représentant la religion romaine.
134. Une Flore dans le goût antique.
135. Un groupe de 2 figures, étude d'Académie.
136. Vénus qui embrasse l'Amour.

Par M. Charny, sculpteur.

137. Le buste d'un vieillard en terre cuite.
138. Le buste de Mlle ***.

Par M. Fernex, sculpteur.

139. Un buste en plâtre, de grandeur naturelle, représentant le prince Repnin, ambassadeur de Russie à la cour d'Espagne.
140. Un buste en bronze, de grandeur naturelle, représentant feu Mgr le duc de Valentinois.
141. Deux bustes en plâtre, de grandeur naturelle, représentant M. le comte de Saint-Simon et Mme la comtesse son épouse, sous le même numéro.
142. Plusieurs autres figures sous le même numéro.
143. Quatre petites figures en talc, représentant un tailleur de pierre, une écailleuse d'huîtres, le bénédicité et une mangeuse d'œufs, sous le même numéro.
144. Le buste en terre cuite de Mme Favart, de grandeur naturelle.

Par M. Charles, sculpteur.

145. Un buste, représentant un des prêtres du dieu Pan dans le moment du sacrifice.
146. Une esquisse en plâtre, sujet allégorique représentant le Temps qui éclaire les Arts d'un flambeau qu'il tient à sa main.

147. Une autre esquisse en terre cuite, de 8 pouces de proportion, représentant l'Amour et l'Amitié.
148. Le portrait en plâtre de M. de ***.
149. Le portrait en plâtre de Mlle de ***.

Par M. Feuillet, sculpteur.

150. Une figure qu'il a laissée à l'Académie pour sa réception, représentant Artémise qui avale les cendres de son mari pour lui servir elle-même de tombeau.
151. Plusieurs esquisses de bas-reliefs, de même grandeur, sous le même numéro.

Addition aux ouvrages de MM. les académiciens.

Par M. Demarcenay, écuyer, honoraire, associé libre, quai de Conty, la seconde porte cochère après la rue Guenegaud.

152. Un tableau d'histoire monté en dessin, représentant l'apparition de l'ombre de Samuel chez la pythonisse d'Endor. Ce tableau porte 32 pouces de hauteur sur 15 pouces de large.
153. Son portrait, haut de 14 pouces sur 11 de largeur.
154. Le cabinet d'un curieux, large de 37 pouces sur 31 de hauteur.
155. Autre d'histoire naturelle.
156. Un bas-relief en terre cuite, qui représente des jeux d'enfants, large de 19 pouces sur 12 de hauteur.
157. Autre en bronze antique, représentant des enfants qui jouent avec des raisins, large de 9 pouces sur 7 de haut.

ESTAMPES.

158. Testament d'Eudamidas, d'après le Poussin, large de 15 pouces sur 12 de hauteur.
159. Pour pendant, une Bataille, d'après Parocel, le père.
160. Un clair de lune, d'après M. Vernet, haut de 11 pouces sur 12.
161. Un commencement d'orage, d'après Rembrandt, de même grandeur.
162. Tobie recouvrant la vue, d'après Rembrandt, haut de 12 pouces sur 10.

Par M. Peeters.

163. Plusieurs portraits peints en miniature et des dessins sous le même numéro.

SENTIMENTS DE NOËL COYPEL ET D'OUDRY

SUR LE COLORIS.

Les écrits des peintres sur la peinture sont peu nombreux et peu connus : ils méritent pourtant d'être soigneusement recueillis et consultés, car il semble que l'artiste soit le meilleur juge qui ait le droit, d'après sa propre expérience, de parler de son art. Nous avons donc pensé qu'il serait intéressant de mettre en présence, pour ainsi dire, Noël Coypel et Oudry, traitant du coloris, chacun à son point de vue et avec ses idées particulières.

On vit circuler parmi les artistes, à la fin du XVIIe siècle, un petit opuscule intitulé : *Dialogue sur le coloris* (Paris, Langlois, 1699, in-12 de 80 pages, outre 3 feuillets prélim.). Le privilége en date du 26 octobre 1672 avait été accordé au sieur D. P. On reconnut sous ces initiales Roger de Piles, qui plaça, en effet, le *Dialogue sur le coloris* à la suite de plusieurs de ses traités sur les beaux-arts. Ce dialogue fut alors très-apprécié par les connaisseurs, et on le regardait comme un des ouvrages les plus estimables de Roger de Piles. Mais, quarante ans plus tard, il était déjà tellement oublié, qu'on put le réimprimer presque textuellement, avec le nom de son véritable auteur, Noël Coypel, sans que personne, au milieu de la vive sensation que causait cette publication posthume, vînt découvrir et constater l'erreur, qui avait fait attribuer cet excellent morceau de critique et de théorie à Roger de Piles.

Philippe de Pretot faisait paraître périodiquement, à Paris, sous la rubrique d'Amsterdam, un recueil de pièces en prose et en vers, intitulé : *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit.* Le peintre Caresme lui adressa la lettre suivante :

« A M. P***.

« Le bon goût qui règne dans votre recueil, monsieur, et le libre accès que vous y donnez à tout ce qui peut contribuer à l'honneur des arts, aussi bien qu'au progrès des sciences, me déterminent à vous adresser un manuscrit de feu M. Noël Coypel, directeur des académies de peinture et

de sculpture de Rome et de Paris, qui peut autant servir aux élèves de peinture qu'à la réputation de son auteur.

« Comme citoyen, je serais coupable de garder pour moi seul un pareil trésor; combien plus le serais-je, comme gendre de ce grand homme, si j'ensevelissais dans l'oubli un ouvrage si digne de sa réputation! Je sens un vrai plaisir à vous associer à la reconnaissance que j'attends sur cela de la part des amateurs, ayant conçu pour vous une estime singulière que votre zèle pour les lettres et les talents vous doit acquérir de tout le monde.

« C'est dans ces sentiments que je suis, etc.

« CARESME.

« A Versailles, ce 22 oct. 1740. »

L'éditeur des *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit* inséra cette lettre, avec le *Dialogue sur la peinture,* dans le tome VIII de son recueil, et il la fit précéder d'une réponse à Caresme, qu'il remerciait de sa précieuse communication.

« Le manuscrit de M. Coypel, lui disait-il, vous attirera des éloges de toutes parts: je me félicite d'être le canal du service que vous rendez aux amateurs, et si vous possédiez encore quelque morceau de ce grand homme, je vous aurois mille obligations de me l'adresser.

« Vous trouverez monsieur, après le *Dialogue sur le coloris,* l'abrégé de la vie du fils (*neveu*) de notre auteur: on me l'a remis de votre part. J'en crois le récit fidèle, puisque vous l'avez vérifié d'original et que vous avez été le témoin de cette vie. »

Nous réimprimons ici le *Dialogue sur la peinture,* ainsi que la notice sur Noël Nicolas Coypel, qu'on n'a pas encore reproduite dans les documents sur les artistes français du XVIIIe siècle.

L'ouvrage d'Oudry, que nous réimprimons aussi pour servir à la fois de correctif et de complément au dialogue de Noël Coypel, a été rédigé près d'un siècle plus tard. Les divergences d'opinions qu'on remarque entre les deux pièces, écrites par deux peintres qui appartenaient également à l'Académie de peinture et de sculpture, résultent moins de la différence de leur talent et de leur genre, que du goût et de la mode de leur temps. L'opuscule d'Oudry, intitulé *Réflexions sur le coloris,* a paru dans un recueil fort rare, qui devait être publié périodiquement et qui n'a eu que deux livraisons: *l'Amateur, ou nouvelles pièces et dissertations*

françoises et étrangères pour servir aux progrès du goût et des beaux-arts. (De l'imprimerie de Grangé, 1762, 2 part. in-12.)

P. L.

DIALOGUE SUR LE COLORIS

PAR NOEL COYPEL.

Pamphile et Damon sortant, il y a quelques jours, de l'Académie de peinture, et ne sachant que faire pour employer le reste de l'après-dîner, s'avisèrent de venir me voir ; et comme ce sont des gens de mérite, qui aiment les arts et qui s'y connoissent très-bien, je crus que je ne pouvois mieux recevoir leur civilité qu'en leur faisant voir quelques tableaux et quelques autres curiosités que j'avois reçues de Rome le jour précédent. Je leur montrai donc d'abord cinq ou six tableaux de médiocre grandeur, qu'ils trouvèrent fort à leur gré : et après avoir fait retourner une grande Bacchanale, qu'un habile homme m'avoit copiée d'après le Titien : — Voilà, s'écria brusquement Damon, le sujet de notre querelle. Se tournant vers Pamphile : — Hé bien, dit-il, voilà de quoi vous satisfaire, puisque vous aimez tant le beau coloris !

Il est vrai, dit Pamphile, que je suis sensiblement touché des beautés que je vois dans ce tableau, et que j'ai fort sur le cœur que la plupart des peintres ne veuillent pas tâcher seulement de les découvrir, pour les mettre en pratique.

Ne saurois-je être arbitre de votre différend, interrompis-je, et quelle est donc cette querelle?

Nous sortons de l'Académie de peinture, reprit Pamphile, et chemin faisant nous nous entretenions, Damon et moi, des choses qui se sont dites dans la conférence.

Je me doutai aussi-tôt, puisque mon tableau du Titien avoit donné lieu de réveiller la querelle, qu'on avoit parlé du coloris. Je les priai de me faire part de ce qu'ils avoient ouï dans cette conférence: ce qu'ils voulurent bien m'accorder; et pour les y engager davantage, je les retins à souper. Cependant nous achevâmes de voir les nouveautés qui m'étaient venues. A table nous ne parlâmes que de nouvelles, et nous étant ensuite approchés du feu, je les remis sur les voies, les faisant souvenir de ce qu'ils m'avoient promis. Damon dit d'abord que pour me faire tout entendre et me donner plus de plaisir, il falloit donc reprendre la chose dès son commencement; qu'il interrogeroit Pamphile, s'il le vouloit bien, et qu'il lui feroit les objections qui lui viendroient dans l'esprit contre le mérite du coloris, dont on avoit parlé à l'Académie; car Pamphile aimoit extrêmement cette partie de la peinture. Je leur témoignai que cela seroit le mieux du monde. Pamphile dit qu'il le vouloit fort bien; et Damon, regardant Pamphile, commença en cette sorte :

Souffrez, dit-il, avant toutes choses, que je vous demande ce que vous appelez coloris?

C'est, répondit Pamphile, une partie de la peinture par laquelle le peintre sait imiter la couleur de tous les objets naturels, et distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vue.

Et qu'appelez-vous couleur? continua Damon.

Pour vous répondre en peintre, dit Pamphile, et laisser là les disputes des philosophes, savoir si c'est quelque chose de réel, ou si c'est seulement la réfraction de la lumière avec la modification du corps coloré, je vous dirai que la couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue. Or, comme les peintres doivent considérer deux sortes d'objets: le naturel, ou celui qui est véritable, et l'artificiel, ou celui qui est peint, ils doivent aussi considérer deux sortes de couleurs, la naturelle et l'artificielle. La couleur naturelle est celle qui nous rend actuellement visibles tous les objets qui sont dans la nature; et l'artificielle est celle dont les peintres se servent pour imiter ces mêmes objets. C'est dans ce sens que l'on peut appeler artificielles les couleurs qui sont sur la palette du peintre; d'autant que ce n'est que par l'artifice de leur mélange que l'on peut imiter la couleur des objets naturels. Le peintre doit avoir une parfaite connaissance de ces deux sortes de couleurs: de la naturelle, afin qu'il sache ce qu'il doit imiter, et de l'artificielle, pour en faire une composition et une teinte capable de représenter parfaitement la couleur naturelle. Il faut qu'il sache encore que dans la naturelle il y a la couleur véritable de l'objet, la couleur réfléchie, la couleur de la lumière; et parmi les couleurs artificielles, il doit connaître celles qui ont amitié ensemble, pour ainsi dire, celles qui ont antipathie; il en doit savoir les valeurs séparément, et par comparaison des unes aux autres.

Mais que sert-il, reprit Damon, de savoir cette amitié et antipathie des couleurs, puisqu'il n'y a qu'à imiter, par le mélange des couleurs artificielles, celles qui sont naturelles à l'objet qui est devant nos yeux?

La nature, reprit Pamphile, n'est pas toujours bonne à imiter; il faut que le peintre la choisisse selon les règles de son art; et s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche, il faut qu'il corrige celle qui lui est présente. Et de même que celui qui dessine n'imite pas tout ce qu'il voit dans un modèle défectueux, et qu'au contraire il change en des proportions et des contours avantageux les défauts qu'il y trouve; ainsi le peintre ne doit pas imiter toutes les couleurs qui se présentent indifféremment; il ne doit choisir que celles qui lui conviennent, auxquelles, s'il le juge à propos, il en ajoute d'autres qui puissent produire un effet tel qu'il l'imagine pour la beauté de son ouvrage. Il songe non-seulement à rendre ces objets en particulier, beaux, naturels et véritables, mais encore il

a soin de l'union du tout ensemble; tantôt il diminue de la vivacité du naturel, et tantôt il enchérit sur l'éclat et sur la force des couleurs qu'il y trouve.

Je sais bien, dit Damon, qu'on doit corriger les défauts naturels; mais je ne croyois pas que cela allât jusqu'à donner plus de vivacité et plus de force qu'il n'y en paraît lorsque le peintre l'imite.

Mais que diriez-vous, répliqua Pamphile, si l'on vous faisoit connaître que cette force et cette vivacité, dont vous parlez, ne sont que pour imiter plus parfaitement la nature, et que les tableaux où cela ne se trouve pas, sont très-faibles? Il faut donc pour vous satisfaire que vous fassiez réflexion qu'un tableau est une superficie plate; que les couleurs n'ont plus leur première fraîcheur quelque temps après qu'elles sont employées; qu'enfin la distance du tableau lui fait perdre de son éclat et de sa force, et qu'ainsi il est impossible de suppléer à ces trois choses sans artifice. Un habile peintre ne doit point être esclave de la nature; il en doit être arbitre et judicieux imitateur; et pourvu qu'un tableau fasse son effet, et qu'il impose agréablement aux yeux, c'est tout ce qu'on en peut attendre.

Je vois bien, dit Damon, que vous voulez que le peintre ne laisse rien échapper de tout ce qui est le plus avantageux dans son art.

Non, sans doute, repartit Pamphile; et vous savez bien qu'un tableau ne peut être parfait, si l'une des parties de la peinture y manque; et qu'un peintre n'est pas habile en son art, s'il ignore quelqu'une des parties qui le composent. Je blâmerai donc également un peintre, pour avoir négligé le coloris, comme pour n'avoir pas disposé ses figures aussi avantageusement qu'il le pouvait faire, ou pour les avoir mal dessinées.

Il est certain, reprit Damon, qu'un ouvrage n'est jamais parfait quand il y manque quelque chose : mais voudriez-vous que le coloris fût une partie aussi nécessaire à la peinture que le dessin?

En doutez-vous? dit Pamphile. Ne savez-vous pas que vous détruisez le tout, si vous en retranchez une partie, principalement quand elle est aussi essentielle à son tout, comme est celle du coloris à l'art de la peinture?

Je juge assez, reprit Damon, que vous voulez dire que tous les objets ne tombent sous la vue que par la couleur; et n'étant la plupart distingués les uns des autres que par là, ils doivent être imités par leur couleur, aussi bien que par leur forme extérieure. J'en tombe d'accord; mais que me répondrez-vous, quand je vous ferai voir des tableaux de Polidore et de Caravage qui passent pour de très-beaux ouvrages de peinture, quoiqu'ils ne soient peints que d'une même couleur de clair-obscur?

Il est vrai, dit Pamphile, que ce sont de très-beaux tableaux; mais il est vrai aussi que ce ne sont point de véritables ouvrages de peinture et

qu'ils sont fort éloignés de tromper la vue; car vous tombez vous-même d'accord que, pour imiter la nature, il faut l'imiter comme elle nous paraît, et qu'elle ne paraît à nos yeux que sous les apparences de la couleur.

Mais, poursuivit Damon, quoique l'ouvrage ne soit que d'une même couleur, s'il est tellement bien conduit de lumière et d'ombre qu'il semble que ce soit un ouvrage de sculpture, qu'aurez-vous à dire?

Je dirai pour lors que rien n'y manque, rien, répliqua Pamphile, et que c'est un véritable ouvrage de peinture, puisqu'il imitera par le dessin et par la couleur l'ouvrage de sculpture que vous supposez. La beauté du coloris ne consiste pas dans une bigarrure de couleurs différentes, mais dans leur juste distribution; en sorte que les objets qui sont peints aient la même couleur que les véritables : que la pierre peinte, par exemple, ressemble à la pierre naturelle; que les carnations paraissent de véritables chairs; et enfin, que non-seulement chaque objet particulier représente parfaitement la couleur de ceux qu'il imite, mais que tous ensemble fassent une agréable union dans tout le tableau.

Puisque nous en sommes sur les ouvrages de clair-obscur, interrompit Damon, dites-moi, je vous prie, sous quelle partie de la peinture est comprise l'intelligence des lumières et des ombres?

Sous le coloris, répondit Pamphile, puisque dans la nature, la lumière et la couleur sont inséparables, et que partout où il y a de la lumière, il y a de la couleur; et partout où vous verrez de la couleur, vous y trouverez aussi de la lumière.

Je le crois comme vous, reprit Damon, et je suis persuadé qu'un peintre est fort avancé dans la partie du coloris, quand il entend bien les lumières. Néanmoins, ce qui pourroit faire croire que cette intelligence dépendroit du dessin, c'est qu'on appelle dessin, un ouvrage blanc et noir, où les lumières et les ombres sont observées; et j'en ai vu plusieurs de la main de Rubens de cette manière qui faisoient un merveilleux effet, et qu'on ne nommoit point autrement.

C'est aussi de cette manière qu'ils doivent être nommés, dit Pamphile, puisque c'est l'usage, et que nous n'avons pas d'autres termes pour nous expliquer. Mais le nom de dessin qu'on leur donne n'est pas celui qui convient à l'une des parties de la peinture. Ce nom de dessin est fort équivoque et se prend de différentes façons, qu'on peut réduire à trois, comme a fait M. Félibien dans ses *Entretiens sur les vies des peintres*. L'on appelle dessin la volonté de faire ou de dire quelque chose, et c'est dans ce sens-là qu'on dit : un tel est venu à bon ou à mauvais dessin. On appelle encore dessin la pensée d'un tableau que le peintre met au dehors sur du papier ou sur de la toile, pour juger de l'effet de l'ouvrage qu'il médite : et de cette manière, on peut appeler du nom de dessin, non-seulement une esquisse, mais encore un ouvrage bien entendu de lumière

et d'ombres, ou même un tableau bien colorié. C'est de cette sorte que Rubens faisait presque tous ses dessins et de la manière qu'ont été faits ceux dont vous parlez ; et enfin l'on appelle dessin les justes mesures, les proportions et les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après la nature, et c'est de cette dernière sorte que l'on entend le dessin qui fait une partie de la peinture. Ainsi, lorsqu'on ajoute aux contours les lumières et les ombres, on ne le peut faire sans le blanc et le noir qui sont deux des principales couleurs dont le peintre a accoutumé de se servir et dont l'intelligence est comprise sous celle de toutes les couleurs ; laquelle n'est autre chose que le coloris.

Pensez-vous, reprit Damon, que tout le monde veuille convenir que la partie de la peinture, que l'on appelle dessin, soit seulement les proportions et les contours ?

Il en faut bien convenir vraiment, dit Pamphile.

Et que diriez-vous, continua Damon, si quelqu'un vous soutenait que c'est aussi cette seconde sorte de dessin que vous venez de définir, c'est-à-dire la pensée d'un plus grand tableau que l'on médite, soit que cette pensée ne fût qu'un léger crayon, ou bien qu'on la vît exprimée par le clair-obscur et par toutes les couleurs qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont elle est l'essai et le raccourci.

Alors, répliqua Pamphile, je dirois que le dessin ne seroit plus une des parties de la peinture ; mais qu'il en seroit le tout, puisqu'il contiendroit non-seulement les lumières et les ombres, mais aussi le coloris et l'invention même. Et pour lors il faudroit toujours convenir de nouveaux termes et demander à ce quelqu'un que vous supposez, comment il voudroit que l'on appelât la partie du dessin laquelle trouve les objets qui composent une histoire ; et comment il voudroit encore qu'on nommât cette autre partie du dessin qui distribue les couleurs, les lumières et les ombres. Ainsi vous voyez qu'il n'importe pas de quelle façon l'on appelle les choses, pourvu que l'on s'entende et que l'on convienne de leur nom : c'est, comme vous savez, ce dont il ne faut jamais disputer.

Je crois, dit Damon, que sans se mettre dans l'embarras de chercher de nouveaux termes, auxquels on auroit de la peine à s'accoutumer, il vaut mieux s'en tenir à ceux dont on est convenu depuis longtemps. Mais tandis qu'il m'en souvient, je ne veux pas vous laisser passer la raison que vous m'avez donnée pour prouver que l'intelligence des lumières dépendoit du coloris. C'est, dites-vous, parce que dans la nature l'une est inséparable de l'autre. Et ne peut-on pas dire la même chose du dessin, puisque sans la lumière, l'œil ne peut voir pareillement dans la nature les contours ni les proportions des figures.

N'avez-vous point ouï parler, dit Pamphile, d'un certain sculpteur aveugle qui faisoit les portraits de cire fort ressemblants ?

Non-seulement j'en ai ouï parler, reprit Damon, mais je l'ai vu à Rome et je me suis entretenu plusieurs fois avec lui. C'étoit un homme fort bien fait, de belle taille, et qui paroissoit âgé d'environ cinquante ans. Il avoit beaucoup d'esprit et de bon sens ; aimant à parler et disant agréablement les choses. Un jour, entre autres, l'ayant rencontré dans le palais Justinien, qu'il copioit une statue de Minerve, je pris occasion de lui demander, s'il ne voyoit pas un peu pour copier aussi juste qu'il faisoit. Je ne vois rien, me dit-il, et *mes yeux sont au bout de mes doigts*. Mais encore, lui dis-je, comment est-il possible que, ne voyant goutte du tout, vous fassiez de si belles choses? Je tâte, dit-il, mon original; j'en examine attentivement les dimensions, les éminences et les cavités; je tâche de les retenir dans ma mémoire, puis je porte ma main sur ma cire, et, par la comparaison que je fais de l'un à l'autre, portant et rapportant ainsi plusieurs fois la main, je termine le mieux que je puis mon ouvrage. En effet, il n'y a nulle apparence qu'il eût aucun usage de la vue, puisque le duc de Braciane, pour éprouver ce qu'il en étoit, lui fit faire son portrait dans une cave fort obscure, et que ce portrait fut trouvé fort bien ressemblant. Mais quoique cet ouvrage fût admiré de tous ceux qui le voyoient, on ne laissa pas d'objecter à l'ouvrier que la barbe du duc étoit un grand avantage pour le faire ressembler et qu'il n'auroit pas cette même facilité, s'il lui falloit imiter un visage sans barbe. Hé bien, dit-il, qu'on m'en donne un autre. On lui proposa de faire le portrait de l'une des demoiselles de la duchesse; il l'entreprit, et le fit très-ressemblant. Il fit encore de terre, d'après nature, le portrait du cardinal Sachetti, très-ressemblant. J'ai encore vu de la main de ce sculpteur le portrait du feu roi d'Angleterre et celui du pape Urbain VIII, tous deux copiés d'après le marbre, très-finis et très-ressemblants.

Sans aller plus loin, interrompit Pamphile, nous avons à Paris un portrait de sa main.

N'est-ce pas celui de feu M. Hesselin? répliqua Damon.

Celui-là même, reprit Pamphile, et M. Hesselin en fut si content et trouva la chose si merveilleuse, qu'il pria cet illustre aveugle de souffrir qu'on lui fit son portrait en peinture, pour l'emporter en France, et y conserver sa mémoire plus longtemps. J'ai vu autrefois ce portrait et je m'aperçus, en le regardant, que le peintre lui avoit mis un œil à chaque bout de doigt pour faire voir que ceux qu'il avoit ailleurs étaient tout à fait inutiles.

Enfin, vous voyez par là, continua Pamphile, qu'il n'est pas toujours nécessaire pour juger des contours que l'œil les voie : c'est assez que les mains puissent les toucher. En effet, il n'y a personne qui, dans la plus grande obscurité, ne sente les contours d'un homme ou d'une statue et ne juge des éminences et des cavités en y portant seulement la main; au

lieu qu'il est impossible de voir aucune couleur ni d'en juger sans lumière.

Il en faut tomber d'accord, reprit Damon; mais vous voyez aussi par l'histoire de cet aveugle, que son art, qui est tout dans le dessin, lui avoit donné moyen de satisfaire son esprit, et de se consoler en quelque façon de la perte qu'il avoit faite d'un sens aussi précieux qu'est celui de la vue, et que s'il avoit été peintre, il auroit été privé de cette consolation.

C'est, repartit Pamphile, que la couleur et la lumière ne sont l'objet que de la vue, et que le dessin l'est encore du toucher, comme je vous l'ai déjà dit. Je vous avoue que la pureté et la délicatesse du dessin est un grand charme pour moi; mais vous m'avouerez aussi que dans le coloris, qui est l'autre partie essentielle de l'art, le contour ne sauroit représenter aucun objet comme nous le voyons dans la nature.

Je m'étois imaginé, poursuivit Damon, que le coloris n'étoit dans la peinture qu'une partie intégrante, comme appellent les philosophes, et qui rend le tout plus entier et plus parfait, de la même sorte que l'on considère un bras, une jambe ou quelque autre partie, sans laquelle l'homme ne laisse pas d'être homme, quoiqu'il soit moins entier et moins parfait, et qu'ainsi sans le coloris un tableau ne laissoit pas d'être un ouvrage de peinture, mais un ouvrage de peinture moins parfait.

Je vois bien, dit Pamphile, que vous n'avez jamais fait réflexion sur ce que c'est que la peinture et que vous ne savez pas qu'on la définit : *un art qui, par le moyen de la forme extérieure et des couleurs, imite sur une superficie plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue.* Cette définition est juste, ce me semble, puisqu'elle donne une idée parfaite de la peinture et qu'elle la distingue de tous les autres arts.

Je vous avoue, dit Damon, que je n'y avois jamais bien pensé.

Hé bien, si vous y prenez garde, dit Pamphile, vous verrez que le coloris est non-seulement une partie essentielle de la peinture, mais encore qu'il est sa différence, et, par conséquent, la partie qui fait le peintre; de même que la raison, qui est la différence de l'homme, est ce qui fait l'homme.

Et que deviendra le dessin? reprit Damon.

Le dessin, répliqua Pamphile, tient fort bien sa place, puisque c'est une partie essentielle de la peinture et sans laquelle la peinture ne peut subsister, non plus que le coloris.

Enfin, vous voulez, dit Damon, que le dessin soit le genre de la peinture et la couleur sa différence.

Cela même, répondit Pamphile; car le genre, comme vous savez, se communique à plusieurs espèces et c'est pour cela qu'il est moins noble que la différence qui est un bien propre à la seule espèce. Et c'est ainsi

que le degré d'animal qui est le genre de l'homme, se communique indifféremment à l'homme et à la bête, et que le degré de raisonnable qui est la différence de l'homme, ne se communique qu'à l'homme seul.

A quels autres arts, reprit Damon, voulez-vous que le dessin se communique?

A la sculpture, répondit Pamphile, à la gravure, à l'architecture et autres arts qui donnent des mesures et des proportions.

Mais le dessin du sculpteur, répliqua Damon, n'est pas de même que celui du peintre; car l'un est géométral, et l'autre est perspectif.

Je vous réponds premièrement, dit Pamphile, que la manière différente de se communiquer n'empêche pas que la chose ne se communique. Secondement, il est certain que le dessin du sculpteur est le même essentiellement; que l'un et l'autre sont fondés sur des proportions certaines, et que ce qui est en perspective se peut mesurer comme ce qui est géométral; et qu'enfin il est constant que les sculpteurs se servent de perspectives dans leurs bas-reliefs comme les peintres font dans leurs tableaux.

Je conviens, dit Damon, que le dessin se communique à plusieurs sortes d'arts; mais ne pourrait-on pas dire que la couleur se communique aussi de la même manière, et que les tapissiers et teinturiers s'en servent aussi bien que les peintres.

Pour l'ouvrage des tapissiers, répliqua Pamphile, je ne trouve pas qu'il soit différent de celui des peintres. Les tapissiers représentent comme les peintres les couleurs et les formes qui sont dans la nature. Leurs couleurs sont attachées aux laines et celles des peintres aux minéraux qu'ils emploient, et cette différence de matière, comme vous savez, n'est jamais essentielle. Pour l'objection des teinturiers, vous pouviez bien vous passer de me la faire, et de mettre en compromis les peintres avec les teinturiers : néanmoins il faut vous satisfaire. Il est vrai que les teinturiers entendent quelque chose aux couleurs, mais non pas au coloris, dont il est ici question. L'on appelle souvent du nom de couleur la partie de peinture qui s'appelle coloris : l'usage en est assez ordinaire, et cette équivoque vous a fait faire l'objection des teinturiers. Cependant il y a grande différence entre couleur et coloris; et je vous ai fait voir que le coloris n'était point ni le blanc, ni le noir, ni le jaune, ni le bleu, ni aucune autre couleur semblable; mais que c'était l'intelligence de ces mêmes couleurs, dont le peintre se sert pour imiter les objets naturels, ce que n'ont pas les teinturiers.

Cependant, reprit Damon, vous m'avouerez que le dessin est le fondement du coloris, qu'il le soutient, que le coloris en dépend, et que lui ne dépend pas du coloris; puisque le dessin peut subsister sans le coloris, et que le coloris ne peut subsister sans le dessin.

Quand tout cela serait vrai, dit Pamphile, quelle conséquence en voudriez-vous tirer?

Que le dessin, reprit Damon, est plus nécessaire, plus considérable et plus noble que le coloris.

Vous ne prenez pas garde, continua Pamphile, que tout ce que vous croyez dire en faveur du dessin ne conclut rien davantage pour lui, au préjudice du coloris. Au contraire, vous faites voir par là que le dessin tout seul est quelque chose d'imparfait à l'égard de la peinture. Car le dessin n'est le fondement du coloris et ne subsiste avant lui que pour en recevoir toute sa perfection ; et ce n'est pas merveille si ce qui reçoit a son être et subsiste avant ce qui doit être reçu. Il en est ainsi de toutes les matières qui doivent être disposées avant que de recevoir leur perfection des formes substantielles. Le corps de l'homme par exemple doit être entièrement formé et organisé avant que l'âme y soit reçue, et c'est avec cet ordre que Dieu fit le premier homme : il prit de la terre, il en forma un corps, il y mit toutes les dispositions nécessaires, puis il créa l'âme qu'il y infusa aussitôt pour le perfectionner, et enfin pour en faire un homme. Le corps ne dépendait point de l'âme pour subsister puisqu'il était avant l'âme : cependant vous ne voudriez pas soutenir que le corps fût la partie de l'homme le plus noble et le plus considérable. La nature commence toujours par les choses les moins parfaites et par conséquent l'art qui en est l'imitateur ; ainsi l'on ébauche avant que de finir. A l'égard d'être plus ou moins nécessaire, je vous ai déjà dit que, pour faire un tout, les parties sont également nécessaires. Il n'y a point d'homme, si l'âme n'est jointe au corps ; aussi n'y a-t-il point de peinture, si le coloris n'est joint au dessin.

Je veux bien vous avouer, reprit Damon, que le coloris est aussi nécessaire à la peinture que le dessin ; mais il faut aussi que vous m'accordiez que celui-ci est plus nécessaire pour le peintre.

Oui, pour le peintre, répondit Pamphile, qui veut expédier quantité d'ouvrages, sans se mettre en peine de les achever, ni de satisfaire pleinement les yeux. Je vous avouerai encore qu'il lui est plus nécessaire, c'est-à-dire plus utile que le coloris. C'est un instrument dont on a besoin en toutes rencontres dans la plupart des arts; et à cause de cette grande utilité, je l'estimerai avec vous davantage que le coloris, de la même manière que j'estimerois un fort gros diamant beaucoup plus qu'une plante, quoique la moindre de toutes les plantes soit plus noble et plus estimable en elle même, que toutes les pierres précieuses ensemble.

Tout le monde court à l'utilité, reprit Damon en riant, et d'abord on envisage les choses par ce côté-là. Ne vous étonnez donc pas si le dessin étant plus d'usage et par conséquent plus utile dans le monde, on l'estime généralement davantage. Mais avec tout cela je ne saurais m'empêcher

de vous dire ingénûment que je trouve dans le beau dessin une noblesse qui me charme.

Je suis de bonne foi là-dessus, dit Pamphile, et je crois que le beau dessin doit charmer un esprit bien fait et d'autant plus qu'il exprime une partie des mouvements de l'âme qui lui tiennent lieu de couleur et lui donnent une espèce de vie très-agréable. Mais en tout cela il n'y a rien que le sculpteur ne puisse faire, et ces choses considérées par rapport à un ouvrage de peinture demeureront toujours imparfaites sans le secours du coloris, lequel met le peintre au-dessus du sculpteur, et fait que les objets peints ressemblent plus parfaitement aux véritables.

Vous dites, repartit Damon, que le beau dessin charme l'esprit ; et n'y a-t-il pas plus d'avantage à charmer l'esprit que les yeux ?

Quand le beau dessin, réplique Pamphile, charme les yeux de l'esprit, ce n'est que par ceux du corps pour lesquels la peinture est faite immédiatement.

Si vous aviez des tableaux à choisir, interrompis-je, lesquels prendriez-vous ou de ceux qui sont mieux dessinés que coloriés ou de ceux qui sont mieux coloriés que dessinés ?

Vous pouvez bien croire, me répondit Pamphile, qu'après ce que j'ai dit du coloris à l'égard d'un ouvrage de peinture, je dois préférer les tableaux où la couleur est mieux entendue, pourvu que le dessin n'y soit point trop mal. La raison de cela est que le dessin se trouve ailleurs que dans les tableaux : il se rencontre dans les estampes, dans les statues et dans les bas-reliefs, sans compter qu'il se trouve encore dans la nature. Mais une belle intelligence de couleurs ne se trouve que dans un très-petit nombre de tableaux. Ainsi, supposez que je voulusse faire un cabinet, j'y ferois entrer toutes sortes de tableaux où je verrois de la beauté, dans quelque partie que ce soit ; mais, je préférerois toujours ceux du Titien aux autres, pour la raison que je viens de vous dire.

Et lequel de ces deux peintres aimeriez-vous mieux être, continuai-je, du Titien ou de Raphaël ?

Vous m'embarrassez fort, répondit Pamphile. Attendez que j'y pense un peu.

Je ne croyois pas, repris-je, que vous dussiez balancer de cette sorte après ce que je viens de vous entendre dire.

J'aimerois mieux être Raphaël, continua Pamphile, et j'estime que le Titien est un plus grand peintre.

Je vous entends bien, lui dis-je, c'est-à-dire que Raphaël, avec la correction de son dessin, avoit plusieurs autres talents, et que tout cela ensemble vous plaît davantage que le coloris du Titien.

Je vous avoue, dit Pamphile, que je suis encore assez irrésolu. Néanmoins la correction du dessin de Raphaël, l'élégance de ses contours, sa

manière de draper, ses expressions si touchantes, la facilité de son génie, ses compositions nobles, riches et abondantes, la grandeur, la simplicité et la vraisemblance de ses attitudes, enfin les grâces qu'il répandoit dans tous ses ouvrages me l'ont fait préférer au Titien.

Quoi ! au Titien, s'écria Damon, le plus grand peintre, selon vous, qui ait jamais été, et qui sera jamais possible !

Je vous l'avoue, dit Pamphile ; mais Raphaël, avec tous les avantages que je viens de vous dire, avoit encore celui qu'il entendoit bien les lumières, qu'il avoit déjà fait un grand progrès dans le coloris, qu'il auroit possédé cette partie dans sa dernière perfection. Ainsi, je me persuade, si j'étois Raphaël, que dans peu de temps je serois encore le Titien.

Il semble, interrompis-je, que la plupart des peintres ne sont guère persuadés que le coloris soit aussi nécessaire que vous le dites ; car leurs ouvrages ne font pas extrêmement connoître que cette partie leur plaise ni qu'ils se mettent fort en peine de la pratiquer.

Comment voulez-vous, dit Pamphile, qu'ils la pratiquent, puisqu'ils ne la savent pas — je parle pour la plupart — et comment l'aimeront-ils puisqu'ils ne l'ont jamais connue ?

Il est vrai, dis-je, qu'ils s'attachent beaucoup plus au dessin.

Je le veux croire, repartit Pamphile, mais je ne vois pas que ce soit avec beaucoup de succès, puisque j'ai même lieu de douter qu'ils en sachent tous les principes.

Comment pouvez-vous dire cela reprit Damon, quand on les voit dessiner avec tant de facilité d'après le modèle ?

Tant de facilité qu'il vous plaira, dit Pamphile ; mais je vous assure que c'est bien tout ce qu'ils pourroient faire que de rendre raison de ce qu'ils dessinent.

Mais ils font tout ce qu'ils voient, dit Damon.

Et s'ils ne savent ce qu'ils voient ? répliqua Pamphile.

Il faut bien qu'ils le sachent vraiment, continua Damon, depuis le temps qu'ils dessinent.

Il ne le savent pas, vous dis-je, poursuivit Pamphile ; car, cette connaissance dépend en partie de l'anatomie, et il y en a très-peu qui la sachent.

Je m'en étonne, repris-je ; car cela n'est pas, après tout, si difficile, puisqu'il n'y a pas un petit chirurgien qui n'en apprenne en un mois beaucoup plus qu'il n'en faut pour un peintre.

Cela est vrai, dit Pamphile, et sans faire réflexion que par l'anatomie, ils abrégeroient un grand nombre d'années qu'ils passent dans une aveugle pratique du dessin, ils s'en tiennent à une certaine routine dont il leur est impossible de rendre aucune raison. Je tombe d'accord que pour être

habile dessinateur, il faut beaucoup de pratique; mais cette pratique ne sert de rien, si elle n'est fondée sur la spéculation. Si vous vouliez aller à Rome, continua-t-il en me regardant, vous ne vous contenteriez pas de prendre un bon cheval, vous voudriez encore savoir la distance des lieux et tous les chemins que vous auriez à tenir.

Il est vrai, lui dis-je, que sans cela je n'y arriverois jamais que par le plus grand hasard du monde. Mais comment les peintres n'instruisent-ils pas leurs élèves de cette science? poursuivis-je.

Il faut la bien savoir pour la bien montrer, répondit Pamphile, et je ne voudrois pas être garant de leur capacité pour cela.

Tout au moins, repartis-je, devroient-ils en conseiller l'étude et faire connoître sa nécessité.

Les mieux sensés en usent ainsi, me dit-il, pour seconder les dessins du roi qui, pour faire fleurir la peinture dans son royaume, a établi une académie de ce bel art, et a voulu que parmi les professeurs qu'il y a gagés, il y en eût un spécialement pour enseigner l'anatomie, ce qui est un avantage considérable pour les peintres de notre nation; pourvu toutefois que ce professeur soit peintre, et qu'il sache accommoder l'anatomie à la peinture. Car un chirurgien sera plutôt capable de donner aux peintres de l'aversion pour cette science, que de les en instruire facilement.

Il est vrai, dit Damon, que de la manière dont me parla dernièrement un des plus habiles de cette académie, les choses n'ont jamais été plus favorablement disposées en nul lieu du monde, pour faire d'excellents peintres, comme elles le sont aujourd'hui dans notre France. De sorte, continua-t-il, que vous croyez que l'anatomie soit un des principes du dessin, par où doivent commencer les jeunes gens qui vont à l'académie?

Oui certes, dit Pamphile, s'ils veulent devenir habiles, et qu'ils aient d'ailleurs ce qu'il faut pour cela.

Je sais bien, reprit Damon, qu'il faut pour cela supposer l'habitude dans la main et la facilité d'imiter avec le crayon ce qui sera devant les yeux.

Ce n'est pas assez, dit Pamphile, il faut encore avoir le goût bon, et savoir les belles proportions pour corriger le naturel qui d'ordinaire est mesquin et défectueux.

Je connois des peintres, interrompit Damon, qui dessinent, ce me semble, d'une grande manière, et qui n'estiment pas que l'anatomie soit nécessaire pour bien dessiner.

Il est vrai, dit Pamphile, qu'elle demande une grande discrétion qui dépend de bien savoir l'office des muscles; mais il est vrai aussi que, sans cette science, ce qu'on appelle bien souvent grande manière ne sert

qu'à éblouir les yeux des ignorants. Ceux dont vous parlez ont peut-être été touchés de quelques endroits bien ressentis, qu'ils ont remarqués dans les antiques; ils ont cru qu'ils ne pouvaient mieux faire que de les bien retenir, ils s'en servent en toutes rencontres sans savoir si l'action le demande ainsi; ils exagèrent même d'autant plus ces endroits, qu'ils croient par là attirer plus d'admiration pour leurs ouvrages et plus d'estime pour eux-mêmes, et c'est ce qu'ils appellent dessiner de grand goût et de grande manière.

Peu de gens y prennent garde après tout, reprit Damon, et cela ne laisse pas de passer pour être fort bien.

C'est que peu de gens s'y connaissent, répliqua Pamphile; et dans la vérité, tel qui se pâme d'admiration en voyant ces belles antiques, et qui veut passer pour grand connaisseur, est très-souvent fort éloigné de savoir la raison des beautés qu'il admire.

Mais croyez-vous, poursuivit Damon, que tous les peintres qui ont eu de la réputation aient été si savants dans l'anatomie?

Non pas tous, répondit Pamphile, mais les plus habiles. Car vous savez qu'il y a des génies assez heureux pour apprendre toutes choses sans autre règle que celle de leur bon sens, avec une certaine lumière naturelle qui leur fait suivre ce qui est bien et fuir ce qui est mal; et cela par des moyens qui leur sont toujours inconnus dans les commencements, et qui dans la suite leur servent de règles qu'ils se sont établies par leur propre expérience, mais comme il est presque impossible qu'ils soient assurés de leur expérience; ils ne peuvent pas non plus être assurés de leurs règles; au lieu que le principe dont je vous parle est un chemin infaillible pour s'acquérir dans le dessin une manière très-savante et très-solide; et si vous voulez en être bien persuadé, prenez la peine de lire quelques vies des peintres qui étoient du temps de Léon X et de François Ier. Vous verrez que ceux qui avoient le plus de connoissance dans le dessin se l'étoient acquise par le moyen de l'anatomie.

Ah! vous parlez d'un siècle bien différent du nôtre! interrompit Damon en soupirant. Les peintres de ce temps-là travaillaient à s'établir une solide réputation, et ceux d'aujourd'hui ne travaillent la plupart que pour amasser de l'argent. Cependant ils ne laissent pas de se croire fort grands personnages.

Et c'est en quoi leur mal est désespéré, repartit Pamphile, puisqu'ils ne sentent pas combien ils sont malades. Mais que dites-vous de moi, ajouta-t-il, de vous parler des peintres de cette sorte?

Nous savons, dit Damon, que vous parlez de bonne foi, et que vous dites ce que vous pensez. Mais quand vous parlez d'eux de cette manière, vous ne les y comprenez pas tous?

Dieu m'en garde! repartit Pamphile; vous savez bien que nous en connaissons de très-habiles et d'autres qui s'avancent à grands pas dans le chemin de la perfection, qu'ils ont heureusement rencontré.

Quand il n'y aurait que M. le Brun, ajoutai-je, il en vaut bien lui seul une infinité d'autres.

M. le Brun, reprit Pamphile d'un ton fort sérieux, c'est un homme d'un si rare mérite, qu'on ne peut, sans lui faire tort, le mêler parmi les autres peintres. Comme je n'ai point de termes pour le louer assez dignement, vous me dispenserez, s'il vous plait, de vous en parler. Souvenez-vous seulement que nous avons dit cent fois, en vous entretenant de son mérite, que jamais peintre n'a plus fait d'honneur à la peinture que celui-là.

Il n'est pas nécessaire, lui dis-je, que vous m'en parliez davantage; vous m'avez fait assez connoître dans plusieurs rencontres l'estime particulière que vous en faisiez. Mais reprenons notre discours, et dites-moi, je vous prie, d'où croyez-vous que vienne l'indifférence qu'ont la plupart des peintres pour le beau coloris?

Cela vient, à mon avis, de plusieurs choses, dit Pamphile, je vous ai déjà répondu que ce n'est point l'ordinaire d'estimer une chose et d'en avoir le cœur touché quand on ne la connaît pas, et qu'il y a peu de peintres qui connaissent cette partie de la peinture.

Il semble, lui dis-je, à vous entendre parler que le coloris soit une chose fort difficile.

Plus difficile que vous ne pensez, me dit-il; et tout ce que j'ai à vous dire là-dessus, c'est que depuis plus de trois cents ans que la peinture est ressuscitée, à peine peut-on trouver dix peintres qui aient bien colorié, et l'on en comptait pour le moins trente qui ont été de très-bons dessinateurs. Et la raison de cela est que le dessin a des règles fondées sur les proportions, sur l'anatomie et sur une expérience continuelle de la même chose; au lieu que le coloris n'a point encore de règles bien connues et que l'expérience qu'on y fait étant quasi toujours différente, à cause des différents sujets que l'on traite, n'a pu encore en établir de bien précises.

Quoi, le coloris n'a point de règles? reprit Damon.

Je ne dis pas cela, repartit Pamphile, mais seulement qu'elles ne sont guère connues.

Le Titien, à votre avis, continua Damon, et les autres bons coloristes ne les ont-ils pas connues, ces règles?

Je crois, dit Pamphile, qu'ils en ont connu la meilleure partie; mais Titien, Giorgion, Rubens et Van Dyck plus que les autres.

(*La fin au prochain numéro.*)

NÉCROLOGIE.

TOUSSAINT (Christophe-François-Armand),
Statuaire, mort à Paris, le 24 mai 1862.

Armand Toussaint, né à Paris en 1804, était fils d'un entrepreneur de serrurerie. Destiné par son père à la sculpture d'ornement, il abandonna cette profession pour entrer dans l'atelier de David, d'Angers, et se livrer tout entier à l'étude de la statuaire. Ce n'est qu'en 1832 qu'il obtint le second prix sur une figure ronde-bosse : *Capanée foudroyé sous les murs de Thèbes.*

Liste des ouvrages exposés aux Salons :

En 1836 : *Jeune laboureur trouvant une épée*, statue en plâtre ; — un *bas-relief funéraire*, modèle en plâtre. — 1837 : *Sujets tirés de l'histoire de France*, petits bas-reliefs en plâtre. — 1838 : *un cadre contenant 12 bas-reliefs en plâtre*, sujets tirés de l'histoire de France. — 1840 : *Immaculée Conception*, statue en marbre. — 1845 : 49 *médaillons en bronze*, sujets tirés de l'histoire de France. — 1847 : *Esclave indien portant une torche*, statue en plâtre ; et le pendant : *Esclave indienne portant une torche*, statue en plâtre. — Armand Toussaint exposa pour la dernière fois, au Salon de 1850, les ouvrages suivants : *la Loi*, statue ; *la Justice*, statue. Ces deux ouvrages sont en pierre et placés dans la salle des Pas-Perdus, au Palais de Justice, à Paris. L'esclave indien et son pendant, commandés par le ministère de l'Intérieur, furent exposés en bronze. Il a décoré, à Paris, plusieurs maisons de statues en pierre soutenant des balcons du premier étage et a toujours su y mettre du goût, de la variété et du talent. Au grand portail en avant de la porte principale de l'église de Sainte-Clotilde, à Paris : *le Christ, dans toute sa gloire, découvrant ses cinq plaies divines;* des anges supportent les instruments de la Passion ; figures de haut-relief placées dans la partie d'architecture formant pignon, et le bas-relief au-dessus de la porte, également en pierre, et représentant le *Crucifiement de Notre-Seigneur.* — A la cathédrale de Paris, la

restauration du tympan de la porte centrale, représentant le *Jugement dernier*. Au Palais du Louvre, une *Statue*, un *Groupe* formant trophée et la décoration extérieure d'une partie d'un des pavillons.

A Marseille, au palais de la Bourse : un long bas-relief dont le sujet est *la ville de Marseille recevant les produits apportés par les peuples océaniens et les peuples méditerranéens*, pierre. Au couronnement du même palais : *les Armes de la ville de Marseille accostées de l'Océan et de la Méditerranée*, et accompagnées par le Génie de l'ordre et le Génie de la paix, statues en pierre. En 1861, Armand Toussaint terminait sa dernière statue représentant *le docteur Esquirol*, bronze pour la maison de Charenton et en l'année suivante son dernier buste en marbre, *David*, son maître, destiné au Musée de la ville d'Angers.

Tous les ouvrages d'Armand Toussaint se distinguent par une exécution consciencieuse et lui assurent une place dans l'histoire de l'art français du XIXe siècle.

En 1847, il avait obtenu une 3e médaille pour ses *deux esclaves* et la croix de la Légion d'honneur, en 1852.

RAGGI (Nicolas-Bernard),

Statuaire, mort à Paris, le 24 mai 1862.

Le même jour et presque à la même heure, Paris perdait deux de ses sculpteurs les plus distingués : Armand Toussaint et Nicolas-Bernard Raggi. — M. Raggi, né à Carrare en 1791, était élève de l'École des beaux-arts de Florence, dirigée alors par Bartolini; il y remporta un second prix de sculpture, en 1810, et vint à Paris se mettre sous la direction de Bosio.

A force de travail et de persévérance, il parvint à se faire remarquer, dès son début au Salon de 1817, par un *Jeune discobole prêt à lancer son disque*. Le comte de Dijon chargea alors Raggi d'exécuter une *statue de Henri IV*, dont le bronze est destiné à la ville de Nérac (Lot-et-Garonne). Ce bel ouvrage fixa définitivement la réputation de son auteur et lui valut d'autres commandes importantes. Cette statue, qui faisait partie du Salon de 1819, était placée dans la cour du Louvre. A ce même Salon il avait encore exposé : *l'Amour, s'approchant du lit de Psyché, entend soupirer cette nymphe*, et un modèle en

plâtre représentant *Montesquieu méditant sur l'Esprit des lois*, pour le Palais de Justice de Bordeaux. — Salon de 1822 : *Bayard mourant*, statue colossale en bronze pour la ville de Grenoble. — Salon de 1824 : *Hercule retirant de la mer le corps d'Icare*, groupe colossal en plâtre placé pendant quelques années dans la vaste niche située au bas du grand escalier du vieux Louvre ; aujourd'hui on le conserve dans les magasins du *Dépôt des marbres du gouvernement*. — Salon de 1835 : *Buste en marbre du roi Louis-Philippe* (M. D. R.). — Salon de 1840 : *Saint Vincent de Paul conduisant à son établissement deux enfants trouvés*, groupe en marbre placé dans l'église de la Madeleine. Le dernier ouvrage exposé par Raggi fut à l'exposition universelle de 1855 : *Métabus, roi des Volsques, fugitif, tenant sur ses genoux sa fille endormie*, groupe en marbre acheté par le ministère d'État. Ce groupe fut un des ouvrages les plus admirés de cette exposition et méritait bien ce beau succès.

En l'année 1824, Raggi terminait la statue de la *sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus*, commandée par la préfecture pour l'église de Saint-Étienne-du-Mont. Pour la même administration, il avait exécuté *les Cuirassiers de la garde royale*, bas-relief en plâtre placé en 1825 au château de Villeneuve-l'Étang, et qui avait été commandé pour la décoration d'une salle de l'hôtel de ville à l'occasion de la fête donnée à l'armée d'Espagne le 15 décembre 1825.

Une statue de *Chloé donnant à boire à un agneau*, non exposée, mais exécutée vers cette époque. Il a terminé en 1829 une des plus grandes statues de ce siècle, représentant *Louis XVI*, bronze de 5 mètres de haut, que la révolution de 1830 a empêché de placer à Bordeaux. Ce colosse est encore dans la grande cour du Dépôt des marbres. Dans une autre cour, sous un modeste abri, on voit un autre ouvrage de Raggi représentant *Louis XIV*, statue équestre, modèle en plâtre de 4 mètres 60 centimètres de haut, terminé seulement à la fin de l'année 1830. La fonte de cet ouvrage fut abandonnée par suite de la révolution de juillet.

Le Musée impérial de Versailles conserve dans ses galeries historiques une statue en marbre de *Hugues Capet, roi de France*, terminée en 1837 ; la statue de *Boucicault, maréchal de France*, plâtre, et le buste de *Jacques de Bourbon, connétable de France*.

Une statue de *saint Michel*, pierre, placée dans une des niches

extérieures de l'église de la Madeleine et à Sainte-Clotilde une autre statue en pierre représentant un saint évêque.

Dans un des salons du palais de la chambre des députés, la statue de *Henri IV*, exécutée en marbre en 1840 d'après le modèle qui avait servi à la fonte de la statue exposée au Salon de 1819 et que possède la ville de Nérac.

Le Musée de la ville de Grenoble possède la tête du modèle en plâtre de la statue de *Bayard*. Vers 1845, une statue colossale en bronze de *La Pérouse*.

Les premiers ouvrages de Raggi annoncent une grande facilité; plus tard ils se font remarquer par une exécution soignée, et dans les ouvrages qu'il exécuta dans les vingt dernières années de sa vie on remarque un goût irréprochable et un sentiment très-élevé.

En 1819, M. Raggi recevait, à la suite du Salon, une médaille de 3e classe; il était chevalier de la Légion d'honneur depuis le 12 janvier 1825 et quelques années après on lui accorda les grandes lettres de naturalisation.

PETITOT (Messidor-Lebon),

Statuaire, membre de l'Institut, mort à Paris, le 1er juin 1862.

Il était fils du sculpteur Pierre Petitot et naquit à Paris, le 4 messidor an II (22 juin 1794). Notre artiste signa *Louis*, utilisant ainsi l'initiale du conventionnel Lebon, heureux de pouvoir se débarrasser, dans l'usage ordinaire, des prénoms que son père lui avait donnés dans son enthousiasme révolutionnaire.

Louis Petitot était élève de son père et de Cartellier, dont il épousa la fille après son retour de Rome. Ses progrès furent si rapides, qu'il remporta, dès 1813, un second prix sur un bas-relief : *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète, abandonné dans l'île de Lemnos, les armes d'Hercule,* et l'année suivante, alors âgé de moins de vingt ans, le premier grand prix lui fut accordé sur une figure ronde-bosse, dont le sujet était *Achille blessé à mort retirant la flèche de sa blessure.*

Pendant son séjour à la pension de Rome, il fit une statue en marbre d'*Ulysse s'apprêtant à lancer le disque,* dont le succès, à Rome comme à Paris, servit de base à sa réputation. Le duc d'Albe, amateur passionné des beaux-arts, fit l'acquisition de

cet ouvrage. Le livret du Salon de 1819 constate qu'elle appartenait à ce généreux Mécène que l'administration de la liste civile pria de lui céder, pour la placer au palais de Fontainebleau, cour des Fontaines, où elle est encore. — Salon de 1822 : *Saint Jean Évangéliste,* statue en plâtre pour l'église de Saint-Sulpice; buste de *Claude de Forbin,* chef d'escadre (M. D. R.), aujourd'hui placé au Musée de Versailles. — Salon de 1824 : *Apollon recevant l'hommage des Beaux-Arts; Minerve présidant aux récompenses accordées aux Arts;* deux bas-reliefs en marbre pour le grand escalier du Musée; *Le Martyre de saint Maurice,* statue en plâtre pour l'église de Saint-Sulpice; *Jeune Chasseur blessé par un serpent.* — Salon de 1827 : *Louis XIV,* statue colossale en bronze, pour la ville de Caen; *Jeune chasseur blessé par un serpent,* statue en marbre commandée par la maison du roi; plus tard placée dans les galeries du Musée du Luxembourg; *la Capitulation du général Ballesteros, à Campillo,* Espagne, bas-relief en plâtre dont l'exécution en marbre, commandée par la maison du roi Charles X, était destinée à orner l'arc de triomphe du Carrousel. — Salon de 1831 : *l'Abondance,* statue allégorique pour la Bourse, à Paris, restée non exécutée par suite des événements de 1830, ainsi que le bas-relief ci-dessus; *Fille de Niobé mourante,* étude; *Guerrier défendant l'autel de la patrie,* étude en plâtre; allégorie de la révolution de juillet. — Salon de 1835 : *Un pauvre pèlerin calabrais et son fils, accablés de fatigue, se recommandent à la sainte Vierge,* étude en plâtre. — Salon de 1836 : *Louis XIV,* statue équestre; modèle en bronze de la statue aujourd'hui placée dans la Cour d'honneur à Versailles. Le cheval avait été exécuté par son beau-père, M. Cartellier. Ce modèle, de 1^{m},34 de haut, est placé dans les galeries de ce même palais. — Salon de 1839 : *Buste de Charles Percier,* pour l'Institut, marbre. M. Villain, architecte et neveu de Percier, fit faire par M. Petitot deux autres exécutions en marbre, l'une pour l'École des beaux-arts et l'autre pour l'École gratuite de dessin de la rue de l'École de médecine. Au même salon, *le buste en marbre de Cartellier,* commandé par le ministère de l'intérieur pour la salle des séances de l'Institut. — Salon de 1842 : *buste en marbre de feu T. B. Emeric-David, le buste du comte de Montlosier,* pour l'Académie des sciences et arts de Clermont-Ferrand. — Salon de 1847 : *Un pauvre pèlerin calabrais et son fils, acca-*

blés de fatigue, se recommandent à la sainte Vierge, groupe en marbre, dont le modèle était au Salon de 1835, commandé par la liste civile et placé dans le Musée du Luxembourg.

Au palais de Saint-Cloud, jardin de Montretout : *Cérès,* petite statue en marbre exécutée à Rome d'après l'antique. En 1823, un bas-relief en plâtre représentant *le duc d'Angoulême, généralissime de l'armée d'Espagne, arrivant à la grille du jardin des Tuileries,* placé plus tard, en 1825, au château de Villeneuve l'Étang, mais qui avait été commandé pour une fête donnée à l'hôtel de ville, à l'occasion de la rentrée de l'armée d'Espagne, le 15 décembre 1823. Il a, en collaboration avec son ami Roman, exécuté toute la *Statuaire du monument élevé aux victimes de Quiberon,* année 1824. Au palais de la Bourse, à Paris, *la décoration de la frise de la grande salle,* représentant 28 Génies de haut relief, pierre, exécutée en 1825. En 1826, pour la cour du Louvre : *La Poésie épique* et *l'Elégie,* œil-de-bœuf en pierre de 3^{m},50 de haut. — Pour la ville de Caen, en 1827, *deux bas-reliefs en bronze,* destinés au monument élevé à la mémoire du duc de Berry.

Indépendamment du bas-relief de l'arc de triomphe du Carrousel et de la statue de l'*Abondance,* pour le palais de la Bourse, les événements de 1830 ont encore fait retirer à M. Petitot la commande d'un des quatre *Fleuves,* destinés à la fontaine monumentale de la place de la Bastille et celle beaucoup plus importante d'un monument considérable qui devait être élevé à la mémoire de *la reine Marie-Antoinette,* dans l'église de la Madelème.

Je reprends la liste de ses travaux. En l'année 1831 : *le roi Louis-Philippe distribuant des drapeaux à la garde nationale,* bas-relief en marbre qui était placé à la Chambre des députés. Au Musée impérial de Versailles : les bustes du *maréchal Moncey,* du *duc de Rohan* et de *Claude de Forbin.* Dans la grande Cour d'honneur : *la Statue équestre en bronze de Louis XIV;* la hauteur totale est de 5^{m},52. Le petit modèle, également en bronze, est, comme je l'ai dit ci-dessus, placé dans les galeries de ce Musée. On voit encore de cet artiste, dans le vestibule du grand escalier de marbre : *Louis XIV couronné par la Victoire et protégeant le commerce, les sciences et les arts,* bas-relief en marbre.— Au-dessus dans la partie cintrée : *le Soleil emblème de Louis XIV,*

entouré des génies des arts, bas-relief en marbre. Ces deux ouvrages sont de l'année 1844.

A Paris, place de la Concorde : *la Ville de Marseille* et *la Ville de Lyon*, deux statues colossales en pierre; aux extrémités du pont des Saints-Pères, quatre statues colossales en pierre terminées en 1846, savoir : *la Ville de Paris, la Naïade de la Seine, l'Abondance* et *l'Industrie*. Pour être aussi complet que cela nous est possible, nous ajouterons les bustes de *Just Haüy* et celui d'*Alexis Legrand*, pour l'École des ponts et chaussées.

Nous terminerons le catalogue de ce laborieux sculpteur par l'indication de son dernier ouvrage, qui est aussi le plus important de son œuvre. Ce monument, placé dans l'église de Napoléon-Saint-Leu, est élevé à la mémoire du roi Louis, père de l'empereur Napoléon III. La peinture fut confiée à M. Leloir et l'architecture à Garnaud par Petitot lui-même qui en donna l'esquisse générale.

Au-dessus d'un sarcophage élevé sur un soubassement, est placé le roi de Hollande, en manteau royal, qui, debout sur les marches de son trône, semble repousser avec ses mains les dignités terrestres pour monter au ciel, d'où les anges descendent pour l'accompagner. (Ces anges sont peints dans le fond de la chapelle.) De chaque côté du sarcophage, on voit deux statues en pied, *la Charité* et *la Piété*. M. Petitot avait été désigné dans le testament du roi Louis pour l'érection de ce monument. Tout ce monument est en marbre de Carrare, et la hauteur est de près de 6 mètres du sommet de la tête du roi aux dalles de la chapelle.

Les ouvrages de cet artiste sont toujours d'un ensemble plein d'harmonie; les lignes toujours heureuses, les motifs d'un grand goût, l'exécution fort consciencieuse et savante, mais quelquefois un peu froide.

M. Petitot avait obtenu, dès son début au Salon, en 1819, la médaille de première classe; chevalier de la Légion d'honneur, en 1828; élu membre de l'Institut, à la place de son ami Roman, le 14 mars 1835, et professeur à l'école des Beaux-Arts, le 16 novembre 1845; promu officier de la Légion d'honneur, le 6 août 1860.

J. Du Seigneur,
Sculpteur.

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES ITALIENS.

La bibliothèque publique impériale de Saint-Pétersbourg, qui doit sa belle organisation au savant M. le baron de Korff, que l'empereur Alexandre II vient d'appeler à d'éminentes fonctions, en lui donnant pour successeur M. S. Delianoff, nous fournira souvent de précieuses communications relatives aux arts. Nous n'aurons que l'embarras du choix pour puiser dans ses nombreuses et intéressantes collections de manuscrits. Il faudrait, par exemple, publier toutes les correspondances d'artistes de tous les pays, adressées au célèbre peintre Marcellino Bacciarelli, peintre ordinaire du roi de Pologne Stanislas-Auguste et directeur des beaux-arts à Varsovie, où il a laissé une multitude de tableaux et surtout de portraits historiques. Ces correspondances autographes remplissent plusieurs portefeuilles.

Nous leur emprunterons aujourd'hui deux lettres de Jean-Baptiste Casanova, troisième frère du fameux aventurier Jacques Casanova de Seingalt. Jean-Baptiste Casanova, né à Venise en 1729 et mort à Dresde, le 9 décembre 1795, eut une certaine célébrité en Allemagne, comme peintre et surtout comme professeur de peinture et antiquaire. Il était élève de Raphaël Mengs, mais il avait bien oublié les leçons ou du moins le style de son maître en vivant avec les peintres allemands, quand il devint directeur de l'académie de Dresde. Il eut toute sa vie la passion de l'archéologie et il publia un ouvrage élémentaire sur cette science, qu'il préférait encore à la peinture : *Discorso sopra gli antichi, e varj monumenti loro, per uso degl' alunni dell' elettoral academia delle bell' arti di Dresda.* Lipsiæ, 1770, in-4° fig. Quoique ami de Winkelmann, il ne partageait pas toutes les idées de l'illustre antiquaire et même il prit plaisir à le mystifier un jour en lui envoyant de prétendues peintures antiques, que Winkelmann s'empressa de faire graver en les accompagnant d'une description raisonnée. Ce trait de caractère prouve que le

directeur de l'académie de Dresde n'était pas moins ingénieux ni moins goguenard que son frère, d'originale mémoire.

Les deux lettres que nous publions et que nous avons choisies entre dix ou douze autres, ajouteront quelques renseignements à la biographie du peintre artiste, qui prend soin de raconter, dans la première lettre, comment il vint se fixer en Allemagne. On écoute toujours avec intérêt un artiste qui parle de lui-même et de ses ouvrages. Ces deux lettres sont adressées à Bacciarelli, qui se lia d'amitié avec J. B. Casanova. La seconde, écrite plus de dix ans après la première, pour recommander au même Bacciarelli le fameux portraitiste Lampi qui se rendait à Varsovie en 1788, est en français : nous la reproduisons textuellement avec son orthographe. P. L.

I.

ILL^mo SIGNORE E PATRONE OSS^mo,

Strano spero non le sembrerà se hò l'ardire di risicare di esserle forsi molesto ed incomodo col pigliarmi la libertá di scriverle questo foglio! Le ragioni quanto siano valevoli a scusarmi appresso di V. S. Illma sono altretanto forti per avermi spinto a questo. Il svantaggio che anni sono ho avuto di ossequiare qui in Dresda la degnissima di lei signora consorte e dalli varj discorsi ch'ebbi l'onore di avere seco sopra diversi punti spettanti la pittura, e principalmente quelli concernenti le istitutioni delle Academie e li statuti e regolamenti per la condotta nelli studj delle belle arti; compresi e rilevai che l'intenzione di Sua Maestà sarebbe di fondare uno stabilimento per l'avanzamento delle dette bell'arti nel Regno, e che V. S. Illma istessa caldamente in questo si adoprava come degno professore di esse e che sopra di V. S. Illma si apoggiava l'idea di Sua Maestà per l'erezzione di un' Academia. Mesi sono ebbi di nuovo il sensibile piacere d'inchinare il di lei sig^or figlio che accompagnato dal sig^or abbate Aldobrandi m'onoravano con la loro presenza con l'occasione di vedere la mia raccolta di Pietre antiche, nella qual classe dell' antichità ammirai la profonda erudizzione del detto sig^or abbate. Si parlò dello stato presente delle arti nel Regno, e che l'avanzamento di queste dal genio e dal grand' animo del Rè dipendeva, mi estesero quali incirca fossero li mottivi che impediano e ritardavano questa lodevole istitutione, m'avidi però che facile sarebbe l'eseguire questo progetto tanto piú che diversi professori in varj generi esistono già in Varsovia, e che con poco piú si potrebbe unendoli formar un corpo che avesse una forma, e riflettei che s'io avessi la sorte di essere ammesso nel numero di essi

porterei meco sufficienti materiali per cominciare li fondamenti delli studj di questa istitutione. Sopra di questo chiesi al di lei signor figlio se poteró azardarmi di scrivere e d'indrizzare a V. S. Illma le idee che le circostanze delli mei affari mi avevano fatto nascere, non solamente mi assicurò ch'ella non lo pigliarebbe in mal grado mà m'incoragí a farlo.

Tredici anni fà chiamato dalla Corte di Sassonia venni da Roma e fui posto come professore in quest' Elettoral' Academia ch'era allora nel secondo anno della sua fondazione, mi addoperai per tutto questo tempo con il deffonto sig. direttore Hutin con tutto il fervore per l'avanzamento delli studj e posso dirlo senza vanità con l'approvazione dei miei compagni e della Corte istessa, senza avere altra mira interessata che quella dell' onore che deve animare ogni professore delle Bell' Arti. Sperava dunque tanto per giustizia che per anzianitá che il mio avanzamento nell' occasione non potrebbe falirmi, la circostanza della morte del sig^or^ Hutin mi fece vedere che m'ero ingannato nelle mie giuste speranze. É vero che fui onorato con il titolo di primo direttore dell' Academia, ma con il titolo ricevei solo il carico senza godere delli emolumenti che in questo posto aveva il deffonto. Vedendo dunque che ogni speranza, per il miglioramento del mio stato mi era tolta, come ancora l'utile e l'avanzamento per l'avenire per la mia famiglia, la quale sommamente deve premere a chi è padre, mentre l'avidità o l'ambizione non sono mai state le mie passioni, ma il solo giusto desiderio di vivere con quella tranquillitá che le arti richiedono per non lasciar un giorno con la mia morte la mia famiglia abbandonata, poichè se io continuassi in questa forma mi troverei aver faticato in vano.

Queste sono le principali ragioni che mi obligano a pensare di rendermi piú utile alli miei; la speranza di poter pervenire a questo mio desiderio é fondata sù la riflessione di aver la sorte di stabilirmi in qualche parte ove potessi con il mio servizio essere di qualche efficacia, e che fosse in un paese ove la religione non fosse di ostacolo e d'impedimento per lo stabilimento della mia famiglia.

Questi sono li mottivi che ardisco esporre a V. S. Illma. La bontà del di lei carattere, e la di lei propenzione nel favorire dalla voce comune accertato mi fà confidare nella di lei gentilezza; ella vede dunque quali siano li miei desiderj, se ella crede che possa essere valevole nel cooperare allo stabilimento che V. S. Illma giudicherebbe a proposito e se quel poco di talento che il cielo mi ho compartito può essere di qualche utile ia mi offerisco per essere impiegato à ció ch'ella potrebbe credermi capace. Non credo che io faccia la minima difficoltá nell'abbandonnare il vano titolo di direttore ch'io qui posseggo, preferisco una vita quieta con la speranza di stabilire la mia famiglia ed il contento di vivere in un paese cattolico a tutte le altre cose lusinghevoli. Non credo necessario che per portare

il di lei animo ad essermi favorevole dovessi impiegare altre strade che quelle d'indrizzarmi a V. S. Illma istessa sò ch'ella può tutto e che la di lei conosciuta bontá non si smentirà verso di chi tutto da lei confida e spera.

Sono in' oltre a supplicarla che di quanto in questa lettera le espongo V. S. Illma si compiaccia a tenere la cosa segreta e che nel publico non si sparga, poichè ogni qualvolte queste mie ricerche giungessero all'orecchia della mia Corte mi potrebbero essere molto nocevoli; non occorre che magiormente sopra questo punto mi estenda ne faccia vedere a V. S. Illma quanto dannose sarebbero le consequenze a meed alla mia famiglia confidandomi in tutto alla di lei prudenza e bontá.

Se per la prima volta che hò l'onore di scriverle le sono a carico, pregola di non ascriverlo che alle sole urgenti circostanze che mi ci astringono e non a mancanza di dovere e riguardo dovutole. Desiderei che piú felici occasioni mi si presentassero per dimostratle la stima avuta per il di lei dignissimo nome essendo privo del vantaggio di conoscerla personalmente, in tanto mi permetta che abbia l'onore di poter dirmi qual sono con il più perfetto ossequio,

Di V. S. Illustriss^{ma}.

Umiss^{mo} devotiss^{mo} servitore,
GIOVANNI CASANOVA.

Dresda li 26 novembre 1777.

II

Vienne, le 27 août 1788.

MON TRÈS-ANCIEN AMI,

Je ne vous écrit que deux mots, et ces mots seront assurement suffisant pour que vous traitiez avec bonté et amitié monsieur Lampi peintre de portraits qui profitant des vacances va faire un tour chez vous assez loin et passera peut être par Varsovie. Si dans des pareilles rencontres ou vous penserez que je puis être bon à quelque chose, vous jugerez d'user avec moi, comme j'en use avec vous, vous verrez, mon bon ami, que j'enploierai touts mes soins pour que vous soiez content de moi.

Adieu, mon bon ami aimez, moi toujours comme je le ferai à votre égard. Présentez mes honnêtetés à madame de Bacciarelli, et embrassez pour moi monsieur votre fils et croiez moi pour la vie.

Votre ami CASANOVA.

CORRESPONDANCE.

A Messieurs les Directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Les écriniers de Lille et leurs œuvres.

(XIVe, XVe ET XVIe SIÈCLES.)

Durant le siége de Jérusalem, les jouenes hommes aloient aval les rues si deffigurés, *comme ymages de bos*, et chaioient comme mors. (Ms. n° 119, biblioth. de Valenciennes, XVe siècle, fol. 217 ve).

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Déjà j'ai eu l'honneur de signaler à vos nombreux abonnés les œuvres les plus remarquables de quelques écriniers lillois; permettez-moi de leur faire connaître aujourd'hui tous ceux que mentionnent les registres aux comptes.

Parlons d'abord des escrings de la halle échevinale.

Dès 1318, le comptable mentionne l'escring où les comptes et les titres de la ville sont conservés. Ainsi, il porte en dépense LIX s. VI d. pour despens d'eskevins et de VIII hommes, quant il alèrent à l'escring de la ville. XLIII s. pour le tante, les siéges et l'escring des contes de ceste anée.

L'argentier de 1343 nous apprend que l'escringnet de kenne noef à metre ens (dedans) lettres, avait coûté VI s., y compris feutre à mettre dedens, et pour les seaus vrenir.

Les titres les plus importants de la cité étaient, il est vrai, conservés dans l'escring de la halle échevinale.

Qu'il nous suffise de citer, d'abord, les XXIIII s. alloués à Lotart Frumant (1335), pour despens d'eschevins et de huict hommes, quand on ala as escrings de le ville, pour rewarder et querre as contes de signeur Baudou le Borgne, et ès priviléges se on poist treuver que, en tamps passé, on euist honques fait auchun supside as contes de Flandres, as mariages de leurs enfans; puis, les XVI s. dépensés *le nuit de l'an* à la maison doudit Lotart, par les eschevins et les clers, quant on copia toute nuit les privilleges de la ville, que on envoia à Paris, pour le supside.

Il a grand soin de porter aussi en compte les X s. accordés à mons. Jaquemon dou Pryer et signeur Jehan de La Sauch, qui aidièrent toute nui à coppyer lez dis privilleges.

Qnant au drapt ciret, en quoy on les porta, il revint à XIIII s.

Plus tard, X s. sont alloués pour fret, quant on ala as escrings de la

ville, pour querre escrit touchans le fieste de Lille, pour cause des espaignes (épingles).

Pour plus grande sûreté, les priviléges étaient conservés dans un coffre de quir bollit, payé VII s. VI d. en 1336; alors que la laiete dans laquelle il était placé coûtait le même prix.

Parlons maintenant des écriniers.

En 1373, frère Jacque l'escringnier, Waucquier et Jacqmon de Has sont mentionnés.

Près de vingt ans après (1390), Piere Biecquet fait payer VII s. fors un buffet pour les clers de la ville, et Gilles des Godaux obtient V fr., val. VII l. V s. fors, pour les fierures, bendes, aniaulx de IIII sieures lanchans et de IIII clefs à buhos, etc.

En 1393, Colart de Buillon livre, moyennant VIII s., une laie à mettre ens aucuns priviléges de la ville, et, en 1397, fait VI ruillez, II maulles et une escuerre, qu'il fait payer XIII s.; il refait aussi l'escring de la halle.

N'oublions pas que cette même année l'habile serrurier, Gilles des Godaux, qui venait de recevoir XXIX l. XIII s. X d., prix des VIII baux de fier (ils pesaient II c. IX l.), mis aux fourmes des feniestres de la chambre d'eschevins, fit une clef as croix pour le buffet du séel (1), et travailla à la serrure du grant buffet; alors même que VI l. lui étaient accordées *pour* IIII *cassis de fier qui portent voire en lieu de feniestres*, en le cambre d'eschevins.

L'année suivante, il fournit encore pour la maison du séel un baston de fier, pes. XX l., servant à tenir clos le premier huis, et fait payer XVI s. une platine, deux cliqués et un saquoir pour cet huis.

Trois ans auparavant, Lusset de Buillon avait demandé XIII s. pour le coffre où est renfermé le séel de la ville, et obtenait, en 1402, VII l. pour un banc de quinze piés de lonc et le marche-piet servant *à la cambre par terre* de la maison du séel, et LX s. pour 1 drechoir. Les quatre fenêtres qu'il y place lui sont payées VIII l., tandis que Gilles des Godaux exige LXII s. pour les huit paires de lachés, les huit plas veraulx, les deux grans veraulx et les crampons de ces fenêtres.

Quant à la coulombe de fier et aux deux verghes tout estamet (pes. XXVIII l.), destinées à l'une de ces fenêtres, elles coûtèrent XLII s.

En 1397, l'argentier se contente de mentionner Denis Descamps.

En 1406, Hanequin Biéquet, qui venait d'acquérir, moyennant VIII^{XX} frans, une maison, rue des Sueurs, fait payer LXII s. 1 *lezon* et le marche-piet pour la nouvelle chambre échevinale.

L'année suivante, Ghillebert Robette et Jak Boet sont mentionnés. Ce dernier fut reçu bourgeois en 1411 et paya LX s. fors.

Nous regrettons que l'argentier ait négligé de nommer l'habile écrinier

(1) 1323. Pour le noef sayel as cause faire d'argent, LXIX s. II d.

auquel on devait le *hestal* de la halle, pour lequel Gilles des Godaux livra, moyennant VI l. X s., quatre bendes, portant les *hamèdes* (1) dedens les mestiers dudict *hestal*, quatre aniaux, les crampons à quatre rozes mis à quatre *cors*, trois pères de lachés, trois serrures, ung loquet, les clefs et les estoffes servans as huisseries, quatre quevilles rivées parmi les testes dudict *hestal*, deux cherches, deux *amaq*, deux rozes servans as *hamèdes*.

En 1419, Jaquemart Le Groul erfait, répare et reslarghit le buffet extant en l'eschoppe du reward et demande (1425) XL l. pour *deux grans mestiers*, estoffés de quesne et danemarche, servans en le trézorie à mettre les priviléges, lettres, livres et enseignemens; puis III l. pour avoir lambroussié et clos d'anemarche (2) en thiers lieux la maisière pour tout mettre à le volume desdicts *mestiers* (3).

Cette même année, Jaquemart Cornet obtient VI l. pour chincq coffres par lui fais, esquels sont mis toutes lettres et enseignemens de la ville.

D'ordinaire les coffres étaient garnis de ces belles ferrures que nous admirons encore.

Ainsi, en 1425, Jehan de Godaux, fils du célèbre serrurier (Gilles des Godaux) que nous connaissons depuis longtemps, ferre six noefs coffres (destinés au même usage) *de quatre corniers de deux carnières*, cascune carnière de douze piés de long, et estame les claux, au prix de XLVIII s. chaque coffre, muni de serrures et d'un grand aniel à rozettes.

En 1421, chincq grandes serrures (4) et six clefs, mis à chincq escrings, servans à le cambre des commis aux comptes *de la hansse* (5), lui avaient été payés LX s.

Jehan Roland, mentionné en 1409, fournit longtemps après (1425) XVIII aissielles (planches) d'anemarche, *parées et sauchiées*, pour parfaire les feniestres de la halle. En 1442, Jacquemart Rolant est mentionné.

Sous les fenêtres du comble, Piètre le paintre avait livré *six tentes. empesées de tourmentine et autres estoffes, et pointes à manière de verrières.*

En 1421, Jehan Dugardin exige III l. XVI s. pour douze layes de bos de Danemarche pour esdites layes mettre les priviléges de la ville, afin de trouver lesdis priviléges plus brief que on ne faisoit par avant.

(1) Pièces de bos à faire *hamèdes* et estacques.

(2) C'était aussi sur un tableau de anemarche, que Jehan Aubert avoit escript (1427) de grosse lettre le serment des commis aux comptes de la hansse.

(3) Armoire de cuisine, buffet, garde-manger. (Roquefort, gloss. suppl., p. 216.) Nous avons déjà parlé de Le Groul, t. XIV, p. 52 de ce recueil.

(4) En 1425, Jehan des Godaux fait payer XXVIII s. une serrure (pour l'huis du rewart), lanchans, resort, à VI clefz, pour ycellui et les quatre sergens d'eschevins.

(5) En 1421, une bourse de cuir à IIII *enclastres*, pour les commis des comptes, coûte XXIIII s.

En 1428, il reçoit VI l. pour ung grand coffre quaré, d'aissielles de Danemarche, dans lequel on met les calixe et aournemens de la chapelle de la halle, et XII l. sont accordées à Jehan des Godaux pour l'avoir fieré de LX piés de bende estamée, y mis quatre carnières, deux manoyelles pour le porter et une serrure à deux clefs.

De son côté, Martin le Bauduin fait payer XXX s. ung grand coffre à manière d'escring (1425).

En 1423, il avait demandé LX s. pour avoir fait en la chambre des comptes de la hansse deux cassis et en y ceulx deux treillis de bos, pour clore et ouvrir, et par dessus deux fourmes à mettre deux peniaux de verrière.

Cette même année, Jehan Dassonneville est mentionné, et, en 1425, Gille de Goy est reçu bourgeois.

Très-longtemps après (1435) Abraham Legroul demande XVIII s. pour avoir fait ung cassich danemarche, *pour employer en le lune du cadran de le halle* (1).

En 1422, le comptable se contente de dire qu'il a payé XXIIII s. à Jaquemart de Weferein, pour deux grandes layes de Danemarche, dans lesquelles sont conservées, en la trézorye, plusieurs lettres et priviléges.

En 1438, ungs loins coffres *à deux enclastres*, destiné au même usage, avait coûté XXXII s.

Six ans après (1444), Jehan Boulart, que nous connaissons déjà (2), exige XXXIII s. pour avoir fait au buffet de l'eschoppe du rewart (3) une noeue table à deux foelles, de plain bois dalemarche, et rapointiet les cordes dudict buffet; tandis qu'on en accorde VIII à Gille le Cat, fèvre, pour avoir fait nouveaulx neus à quatre laches servans à le table du contoir de l'eschoppe du rewart et fait nouviaulx claux.

En 1448, Boulart reçoit XII s., pour avoir livré et fait deux trelles au buffet de l'escoppe du rewart, et pour avoir reffait *les membres* dudict buffet, dont Gille le Cat avait fourni la clef et les nouvelles wardes.

Plusieurs années après (1456), le Cat ferre le buffet de la halle à claux à ronde teste estamée, garnit d'une bordure la table qui le surmonte et fait quatre anneaux pour le porter.

Boulart qui, en 1448, avait pour associé Hacquinet le Mestre, et qui venait de livrer, moyennant XII l., *une vaussure* et pluiseurs reprinses, et de réparer et coler les reprinses de la bretesque, fait payer VI l. l'année suivante ung contoir de noefve aisselle danemarche, de huit piés de long

(1) Voyez le *Bulletin des comités hist.*, t. III, pag. 719, et *Nos artistes*, pp. 100-107.

(2) Voy. t. XIV, p. 53 de ce recueil.

(3) Voy. t. XIV, p. 57, lig. 24, au lieu de : placé dans le buffet, lisez : dans le greffe échevinal.

et de trois de large, mis et assis en la chambre du soliciteur des ouvraiges, pour enfermer les pappiers et quittances, et obtient x l. pour celui destiné à la chambre des orphelins.

XXIIII l. lui sont aussi accordées, pour avoir fait, taillié et livré *ung noef porghe danemarche*, mis et assis en la chambre du séel, pour le lavoir de laquelle le plombier Hacquin Boy venait de faire *deux chantepleures*.

En 1450, Boulart fournit ung huys, estoffé de bos de quesne et danemarche, et, pour l'eschoppe du rewart, *ung tabliel, où il y a une représentation de Nostre Seigneur*.

L'année suivante, il fait deux cassiz à tout deux fenestres dalemarche et répare *ung mestier* en la chambre du séel.

Pour la fachon du tabliel mis en halle, ouquel la confermacion des mestiers des ouvrages a esté mise, il obtient (1452) XIIII s., et XX l., pour avoir fait et livré (1453), en halle, *au desseure du siége d'eschevins, ung revers danemarche, à manière de chelet*.

En 1455, il fournit sept feulle danemarche, pour faire chercles, molles et vaniaux, à V s. pièce.

En 1465, les deux fenestres à double croisure qu'il livre, lui sont payées XV l.

Philipart Desfontaines. — En 1440, il reçoit XXIIII l., pour avoir livré, en le cambre des comptes de la hausse, ung quassis danemarche, treillié, croisié, pour placer deux aumaisres en espesseurs de murs, lambroussier à chascune aumaisre ung huyt *ung leson* de dix piés de long, ung marchepie et huit escabelles danemarche (1).

Cinq ans après, il fait payer L s. ung coffre danemarche, de bois entier, asamblé à queue d'aronde, lequel on enclave dedens ung grant banch au siége de la hausse, et reçoit XL s., pour avoir fait les clerevoyes du porge de cette chambre; puis XXXVI s., pour *le toullier* qu'il y place.

En 1456, il livre six feuille danemarche, dont on fait molles pour l'œuvre d'ung hollvercq (2).

De 1451 à 1460, l'argentier mentionne Pierquin Mouret, Jehan Demighem, Nicaise le Moesne, qui livre (1456), au prix de XL s., *deux escramailles* pour l'hôtel du séel ; Denis Mortreul, auquel on achète plusieurs pièces danemarche, employées à faire molles et autres choses, pour servir à ung bollewerq ; Jaquemart Wetrehem, qui fait payer VI l. ung cassich et deux fenestres.

(1) En 1444, il livre alemarches à VII s. pièce.

(2) L'ouvrage, notable et consteux, servant à mettre les aournemens dans la chapelle, fondée à St-Étienne par la confrérie des Taverniers, était sans doute aussi une œuvre d'escrignerie.

Quant à Jehan le Cat, fils de l'habile serrurier Gilles le Cat (1), il exige (1455) XXXVI s., pour ung cassich de bos, servant *à mettre ung nouvel drap point, fait en faveur de Leurens des Mons, messagier.*

Bien que nous ayons déjà fait connaître les œuvres les plus remarquables de Jaquemart Carpentier (2), nous allons encore signaler celles que mentionnent les registres.

En 1460, il fournit, moyennant III l., y compris les ferrures, deux treilles à boiste, chascune de trois piés de long et deux piés et demy de lé, pour le contoir des commis aux ouvrages.

L'année suivante, il fait deux *royons* et plusieurs listiaulx de molure servans à mettre pappiers.

En 1465, il reçoit XX s., pour avoir fait ung tabliel danemarche et ung rondel de bos, de deux piés en croix, pour servir au cadran de l'orloge (3).

VI l. lui sont aussi allouées (1467), pour avoir lambroussyé ung siége au bout de le grande boucherie.

Une petite fenestre *à penniel et à creste*, revestue de molure autour, lui est payée XX s., en 1472, et il exige III l. pour ung huis de quesne et danemarche, *à penneaulx et à creste.*

C s. lui sont en outre alloués, pour avoir revestu danemarche une fenestre croisie par dedens la chambre du séel et les signes (4) de laditte fenestre; LXX s., pour une treille à boiste au dehors de ceste fenestre, puis, enfin, XL., pour quatre noefves fenestres de quesne et danemarche, *à penneaulx et à creste*, de six piés et demy de hault et de deux piés et demy de let.

En 1473, il livre, moyennant XX s., ung coffret danemarche, à quewe d'aronde, pour enfremer le séel, et fait payer XVI l. un grant buriau pour l'office des quattre clers de la ville, duquel buriau l'on avoit grant nécessité.

Jehan Desfontaines. — Il obtient (1475) VI l., pour ung refens danemarche, *à manière d'ostrevent*, placé à la chambre d'eschevins, au séel; tandis que Jaques Tournemine fait payer XL s. ung coffre de gaueguier (noyer), à quewe d'aronde, de trois piés de long (5).

En 1480, l'argentier mentionne Willaume Steppe; mais nous regretterons toujours qu'il ne nous ait pas transmis le nom de l'habile hugier,

(1) En 1456, il fait payer XL s. une forte serrure, à double frumant et quatre carnières, avoec deux portières, destinée au coffre de la chapelle échevinale,

(2) Voy. t. XIV, p. 53 de ce recueil.

(3) En 1475, il exige XL s., pour ung tableau danemarche, de troix piés et demy de long en quarure pour l'horloge.

(4) Sans doute siéges.

(5) Voy. le *Bulletin du comité de la langue*, t. III, p. 637.

qui avait fabriqué (1485) le tableau du magnifique échiquier de la halle, puisque Franchois le Haze fit payer LXXVI s. *pour la fachon d'un tableau auquel a esté fait et painturé le jeu d'eschès, grant et petit, tant pour le hugier qui fist ledict tableau, comme pour les paintures et les eschès*, et ce, pour servir au séel, pour le passe-temps d'eschevins et conseilliers (1).

De 1485 à 1499 les huchiers qui travaillent pour la cité, sont Martin Mortroel, qui fournit (1485) ung comptoir et ung bancq placé dans l'eschoppe du rewart; Estienne Tristrant, qui fait payer XX s. une table de sauch, servant au nouvel banch hors la porte de Courtray; Estienne le Brun; Etienne Mordacque, *qui molle* XXV *piés d'entrebanch, à* XVI d. *le piet, livre* XXXII *piés de boucquesenlle mollée, à* X d. *le piet;* XXXI *piés de poye et coulombe*, le tout pour la maisoncelle du guet sur ung bollewercq. (En 1506, il obtient XX l., pour une amaires à plusieurs refens, où sont renfermés les comptes des églises, caritez des poures hospitaulx, etc.) Jehan de Bacy (1486), et Raisse d'Enghien, qui livre et taille (1488) pour la bretesque *neuf pillereaux*, à VI s. pièce.

En 1488, Anthoine Bauduin fait payer III l. ung quarteron de *baucques*, chascune de sept piés, pour la halle, et fait (1499) trois grans cassichz de fenestres croisies à une chambre au séel. En 1501, les dix pieds de mollure qu'il fournit pour *le chiel* de le chambre de mons. de Croix, et deux seules danemarche coûtent XX s., et il en demande XXX (1506), pour avoir livré aux tailleurs de grès, au bollewercq de Saint-Pière trois feulles danemarche, *trois sautreulles, deux escoires et quatre rieulles :* il fournit aussi *des crebes*.

En 1510, Bauduin livre aux tailleurs de grès *ung molle pour le pont dormant de la porte de Fire, un autre pour le tour du bollewercq, un troisième, pour le rondeur des tours et deux fausses esecures allant hors et ens. Il rend aussi ung molle à ogive.*

N'oublions pas les VIII l. qu'il avait reçues, en 1501, pour ung bancq de seize piés de long, *à dossière, à penniaulx, à creste.*

De son côté, Estienne de Hallewin fait payer C s. une closture en la halle *au hestal* de laditte ville, à clore et ouvrir, entre le mur et les bancs des procureurs, de huit piez et demy de long et de quatre piez de hault, *estoffé de doubles fentes, de penneaulx à creste à deux endrois.*

Pour le jubilé qui inaugura le commencement du XVIe siècle, de Hallewin eut lieu d'exalter la générosité du magistrat, qui lui avait confié le soin de décorer les diverses églises de la cité, où les stations auraient lieu.

Aussi l'argentier qui rendait compte en 1501, nous apprend-il qu'il a remis à cet habile hugier :

(1) Voy. les *Ann. arch.*, t. XIX, p. 286, où l'on a mis par erreur LXXVI l.

c s., pour avoir livré à la ville, à cause des pardons, *deux grandes clefz dallemarche, de neuf piez demy chascune, et ung grant escu au millieu, armoyé des armes de Notre Saint-Père le pappe, de trois piez;*

III l. X s. pour quinze tableaux quarez, bordez de mollure;

XXIIII s., pour neuf piés de seulle, de sept paux et desmy, employés à hauchier le grand coffre de saint Pierre, et, pour faire ung passet devant ledict coffre de six piez de petite seulle, et une giste par dessus ledict coffre de six piez de long.

XVIII l. IIII s., enfin, pour sept petis coffres, plantez devant VII chappelles en l'église de Saint-Pierre, avecq sept estacques de quesne et sept tableaux par dessus lesdis coffres, et, pour sept tableaux servans ausdittes sept croix esdittes sept églises, où on a escript en chescun d'iceulx JEHSUS NAZARENUS, REX JUDEORUM, et quatre bastons avoir plané et ramenuy.

De son côté, le peintre Marcq Tournemine (1) exécutait les travaux que l'argentier énumère comme il suit :

Il nous déclare, en effet, qu'il a payé à Tournemine XXXVI l., *pour avoir point deux banières* (2), *armoyées des armes de Nostre Saint-Père le pape, sur soye, doré de fin or et d'argent, à olle;* XVI l., *pour avoir estoffé le cappeau dudict Saint-Père, tout le droit d'azur, le tour de vermillon, doré le croix par dessus ledict cappeau, et aussi doré les trois couronnes dudict cappeau; avoir couvert les deux grandes clefz* (3) *de blanque feulle d'estain; fourny ung grant escu armoyé des armes dudict Saint-Père, à deux leez, et une assielle* (planche) *par-dessoubz ledict, escrip de lettre rommaine, d'or et de fons d'asur, à deux lez;* III l., *pour deux grans tableaux, armoyez des armes dudict Saint-Père, l'un mis à l'ostel MS. l'évesque de Tournay* (4), *et l'autre à l'ostel du séeleur;* X l. XVI s., pour autres six tableaux à atacquier aux croix desdittes églises; X l. X s., pour sept autres tableaux, mis aux sept chappelles à Saint-Piere; XIIII l. IIII s., *pour avoir point les sept croix auxdittes sept églises de vermillon, comprins les sept coffres desdittes sept églises; les sept petis coffres des sept chappelles à Saint-Piere; trois ou quatre troncqs; et les claux de noir; sept chappeaulx d'espines de vert; sept tablaux de blancq, où il y a escript en chescun* JHESUS NAZARENUS,

(1) Au sujet de cette famille d'artistes, voy. les *Arch. du Nord de la France*, t. V, 3e série. pp. 409-412, 531-535. Pour le jubilé de Béthune de la même époque, consult. le *Bulletin arch. du comité des arts*, t. IV, pp. 374-376.

(2) Pour ces bannières il fallut trois aunes trois quartiers de samis, à XXIIII s. l'aune.

(3) Willaume Le Cat livra une queville à teste et à euche, pes. X L., *à pendre les clefz dessus la croix*. Il fournit aussi les serrures, les clefs des coffres, et, pour chascun d'eux, *ung tres à bouter l'argent.*

(4) Lille était alors du diocèse de Tournai.

REX JUDEORUM, *dont les deux sont en trois langaiges : assavoir, en ebrieu, grecq et lattin ; et pour avoir point les deux bastons à porter les bulles de Notre Saint-Père à la procession, de vermillon :* III s. *pour l'estoffe et fachon d'un capiau dudict Saint-Père fait d'oziere;* VI s., *enfin, pour avoir fait tourné le croix servant dessus ledict cappiau par ung quayereur* (fabricant de chaises), *et l'avoir fait perchier tout oultre.*

De 1502 à 1512, Victor Clicquet fait payer VII liv. X s. certains cassiz de verrières ; demande II s., pour avoir recollé et rapointié *le broyau de le haulte perche à draps;* puis XVI s., pour ung cassich de boz et les huicques de la verrière d'une fenestre. Il livre aussi aux tailleurs de grès *ung patron de demy feullet et molle le poye de le hobette à le porte de Courtray.* A cette même porte, il façonne *la dossière d'ung bancq contenant* XX *penneaulx de trois pieds chacun.* N'oublions pas *le mestier*, destiné à la chambre du seél, qu'il fait payer XIIII liv.

En 1508, Wallerant de Raisse (1) fournit aux bricqueteurs trois molles à moller bricques, à IIII s. pièce, et, en 1516, Nicaise Prévost lambrouche *une hobette* sur ung pont, et exige X liv.

Wallerant Fascon est aussi mentionné (2).

Très-longtemps après (1534), Jehan Le Micquiel livre *ung hault mestier* de onze pietz de haut, où il y a quatre huys, et deux fourmes à faire bricques. Il obtient encore L s., pour avoir fait ung grand tableau à huyssetz cloans, pour enclore les ordonnances de tainture.

L'année suivante, il vend pour le siége des pageurs (paiseurs), moyennant XXII liv., ung bancq à dossière de douze pietz de long, une table à manière de buffet, ung bancq à scabelle de huit piés et six scabelles à fleur de lys.

Observons que le peintre Thomas Tournemine n'avait obtenu que XXIIII s., pour peindre cette chambre, *tout le fons rouge, semé de fleurs de lys blanches, accompagnées des armes de l'empereur timbrées, et le plafond à l'antieque;* les huis, fenestres et cassis de couleur verte.

Il dut aussi *peindre un crucifix sur la cheminée.*

Quant à Jehan Le Micquiel, *le revers qu'il livre en la chambre de messieurs, où est paint ung jugement,* lui vaut VIII liv., en 1536.

Parmi les artistes qui se signalèrent lors de l'entrée à Lille du prince d'Espagne (1549), figurait Franchois Sprale, auquel IIII^{xx}XVI florins carolus furent alloués *pour une arche de triumphal dressé au bancq de Wette* (Weppe) (3).

Disons aussi que l'orfévre Cornille Stacquembourg fit payer III c.

(1) Voy. t. XI, p. 288 et suiv. de ce recueil.
(2) Voy. le *Bulletin du bouquiniste*, n° 104, p. 216.
(3) Voy. les *Ann. arch.*, t. XV, pp. 268, 270.

LXIII l. XVIII s. le plat lavoir et l'esghierre d'argent dorée, pes. IX^m. I^on. II^est., donnez à présent *à la royne Blanche de Franche.*

La custode de l'esghiere coûta en outre XX s.

De 1549 à 1570, les registres ne mentionnent qu'un seul écrinier, Pierre de Monchy (1563).

En 1470, nous voyons encore figurer l'habile Nicolas Le Douch (1), qui reçoit XII liv., *pour deux pilliers d'escrignerie pour la chappelle de la maladrie de Pont-à-Marque, y faisant servir deux angeles.*

Avant de signaler les travaux de Boniface de Naize, Naire, qu'il nous suffise de mentionner Robert Hellebault (1585).

Quant à de Naize, il fait (1596) moyennant XXXIII liv., ung porge de huict pieds de hault et cincq pieds de large, avecq ung huich tout assemblé *à aughelet et tout panneaux à bosse avecq serquitran et commisse et couvert par dedens;* puis il reçoit XX liv., pour deux huich, la moictié trailly (2) et la moictié penneaux, avecq des ventellets brisés (3) devant le trailly.

Deux ans après, il obtient XXIIII s. pour *ung mestier* de six pieds de hault et deux pieds et demy de large, avecq trois huich. Les trois tableaux de trois pieds carrés mis devant le hourdaige lors de la publication de la paix de Vervins, lui valent XIX liv. X s., et on lui accorde IIII^XX XVI liv. pour *deux frenestres croisées à l'angele, à deux costez, aiant doubles penneaux à bosse* (4).

(1) Voy. ce recueil, t. XIV, p. 56.

(2) En 1555, Christophe Willart avait livré *un cassiz de fente portant traille*, pour lequel le serrurier Julien Mas fournissait des lacets joinctis à esceure; d'autres étaient garnis de lacetz brisiez, estoffez de verrau, de tiroir, de annelet et de *antillettes.* — Traille à boiste, plattes trailles. — 1597. Pièces de *fentes*, à III s. le pied; — *double fente* de quatorze pieds, à IIII s. le pied.

(3) On mentionne aussi les venteaux *encaffiliés* (*encaissilliés*) *à onglet.*

(4) Pour les fenêtres de la halle échevinale, le plombier Boit (Gilles) avait livré (1426) six pièces de plonc, servans à revestir *les faurains* de trois feniestres, pes. CIIII^XX XVIII l.; cinq pièces, servans *aux crocs* des feniestres, pes. CLXVI l.; les deux fons d'icelles, pes. II c. XIII l; puis, III c. LXXVII l.; pour revestir les puyes et coulombes; cinq pièces de *fiestissure,* sans compter les heuzes desdites feniestres, chascune pièce de cinq piés de long, pes. V c. LXXIIII l.; *les crestes, les foelles et les rozes de ces feniestres,* pes. III c. LXXI l., II c. XXI l., enfin, pour *les trois eseus armoyés* qui y furent fixés, le tout à raison de IIII s. la livre, la façon y comprise. Pour pendre ces écus, Jehan des Godaux fabriqua trois grandes croix et quinze quevilles à œuches, pes. XXIIII l, à II s. la livre. Disons aussi qu'elles étaient ornées de grands clous blancs, à V s. le cent. A l'habile peintre Pietre Robert, on accordait IIII^XX IX l., *pour avoir doré de fin or et armoyé ces fiestissures, ces écus, faurains, puyes, coulombes, crestes, crocs, heuzes, banierettes, et livré or et azur et toutes autres estoffes, et tout de coulleur à oelle.* — En 1445, Haquin Boit reviestit de ploncq estamé cinq freniestres, où les eseus se mettent autour du

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,

De la Fons-Mélicocq.

Raismes, le 9 juin 1862.

beffroi. L'année suivante, il livre xv c. IIII^{xx}XVII l. de ploncq pour les *huit escus, estoffés de rozes et foelles*, ce qui lui vaut LXXIIII l. XII s. VI d. Pour les maintenir, Gilles le Cat fit vingt-quatre rondes quevilles à rondes testes, munies d'euches et de bandes de fer. Ce fut Jehan des Pottes qui, moyennant L l., s'engagea *à peindre et dorer ces huit écus : le premier, armoyé des plaines armes de MS. le duc ; le second, de MS. et MD ; le IIIe, de Bourgongue et le IIIIe, de Brabant ; le Ve, de Lambourg : le VIe, de Flandres ; le VIIe, d'Artois ; le VIIIe, de Haynau. Il dut aussi dorer pluiseurs rozes et foelles mises autour d'iceulx escus, dedens les VIII pinacles du beffroy*. — En 1444, il avait fourni LXII l. de plomb pour *les gierons* d'une heuse.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Distribution des médailles à l'académie des inscriptions et belles-lettres. — Découvertes diverses. — Poésies de Vignier, peintre et poëte. — Dons de l'Empereur au musée de Kensington et à la ville de Turcoing. — Vente publique.

⁂ L'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans sa séance du vendredi, 4 juillet, sur la proposition de la commission des Antiquités de la France, a décerné, ainsi qu'il suit, les médailles du concours de 1862 :

1re médaille, à M. Germain, doyen de la Faculté des lettres de Montpellier, pour son Histoire du commerce de Montpellier antérieurement à l'ouverture du port de Cette, 2 vol. in-8° ;

2e médaille, à Mme Félicie d'Ayzac, pour son Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis, 2 vol. in-8° ;

3e médaille partagée entre M. C. Robert, intendant militaire à Metz, pour sa Numismatique de Cambrai, in-4° ; et M. le colonel Favé, pour son Histoire des progrès de l'artillerie, in-4° ;

⁂ On lit dans *la Revue anecdotique :*

« Tous les journaux ont annoncé que M. Eudore Soulié, conservateur du Musée de Versailles, venait de découvrir une pièce des plus intéressantes pour la biographie de Molière.

« Nous sommes heureux de pouvoir ajouter que d'autres recherches ont été non moins couronnées de succès. Celles-ci sont dues à un simple maître clerc. Aussi ardent à la recherche, qu'heureux d'en faire connaître le résultat, M. D... remettait, il y a deux mois, au Théâtre-Français, une note des plus importantes, contenant l'analyse d'une huitaine d'actes, parmi lesquels nous remarquons :

« Chez Me Jozon, notaire rue Coquillière : le testament de Madeleine Béjart, instituant légataire universelle Armande Béjart, sa sœur. Ainsi tombe l'assertion des biographes qui faisaient épouser à Molière, en la personne d'Armande, une fille de Madeleine. Annexé à cet acte est le pouvoir donné par Molière à sa femme, afin qu'elle puisse se présenter comme héritière. L'inventaire qui accompagne le testament est, comme la pièce précédente, signé Molière. On y voit également signer, comme exécuteur testamentaire, Mignard, peintre du roi.

« Chez Me Schelcher, notaire, rue Lepelletier : un prêt de 11,000 livres fait le 14 décembre 1670 par Molière à Lulli. L'auteur d'*Armide* bâtit avec cet argent une belle maison qui se voit encore à l'angle de la rue Sainte-Anne et de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Les murs en sont ornés d'attributs lyriques.

« De l'examen de ces actes et d'autres d'un intérêt moins immédiat, M. D... tirait les conclusions que voici :

« On est forcé d'arriver, par les énonciations contenues dans ces diverses pièces, à la découverte du contrat de mariage, du testament, de l'inventaire et du partage de la succession de Molière. De plus, le notaire qui a l'inventaire doit avoir dans ses vieux cartons les cotes dudit inventaire, c'est-à-dire tous les papiers de Molière.

⁂ Les biographies et même les *Archives de l'Art français* ont oublié de recueillir le nom d'un peintre, Vignier, qui était poëte en même temps et qui est plus connu par ses écrits que par ses peintures. Sa description en vers et en prose du *Château de Richelieu* (Saumur, 1684, in-8°) prouve qu'il s'entendait assez en matière d'art; nous extrairons quelque jour, de ce petit livre rare, tout ce qui concerne les statues et les tableaux qu'on admirait dans ce château magnifique, dont il ne reste plus vestige. Vignier devait être âgé quand il publia cet ouvrage, car trente ans auparavant il faisait déjà figure parmi les écrivains et les peintres. Nous trouvons dans les *Poésies choisies de MM. Corneille, Benserade*, etc., *et de plusieurs autres célèbres auteurs du temps*, 4e édit., augm. (Paris, Charles de Sercy, 1655, in-8°), une pièce de vers, signée de lui et relative à un épisode de sa vie galante.

L'autheur ayant contrefait le peintre pour voir M. de M., luy envoya le lendemain ce madrigal.

Pour vous faire bien ressembler,
J'estois sur le poinct d'assembler
Les trois Grâces sur un visage,
Quand l'Amour qui me fit trembler
Dans le dessein de cet ouvrage,
Ne m'en laissa pas l'avantage ;
Il fit du premier coup un chef-d'œuvre si beau ;
Son trait lui servit de pinceau,
Et pour toute couleur il employa la flamme,
Pour vous peindre au fond de mon âme.
C'est là que vous regnez en superbe vainqueur
Et pour faire partout connestre
Vostre portrait et ma langueur,
Je croirois faire un coup de maistre,
Si pour vous ma main pouvoit estre
Aussi fidelle que mon cœur.

⁂ Les tableaux qui décoraient la salle de Mignard au Louvre (une des salles de l'École française, côté du bord de l'eau) ont été enlevés, et à

leur place on a dressé des armoires en acajou rehaussées en bronze doré. C'est un spécimen des armoires qui devront recevoir certains objets de la collection Campana.

On annonce que le musée Sauvageot va être rapproché de la galerie d'Apollon et rendu public. Les salles consacrées aujourd'hui à cette collection seraient ajoutées aux salles du musée ethnographique, devenues trop étroites.

Une bien curieuse relique vient d'être placée dans le Musée des Souverains. C'est la fenêtre et une brique de la prison de saint Louis à Mansourah (basse Égypte), données au Musée par Sa Majesté l'Impératrice des Français. Cette fenêtre est composée de quatorze barreaux en bois, ondulés, puis croisés en diagonale, sept d'un côté et sept de l'autre. Au-dessus de cette relique, on lit : *Détachés par Ferdinand de Lesseps en* 1859. La brique n'offre d'ailleurs rien de particulier. Ce n'est pas un objet d'art, c'est un souvenir.

⁂ La lettre suivante a été adressée par S. Exc. le ministre de la maison de l'Empereur à M. Badin, administrateur du Musée de Kensington, à Londres :

« Palais des Tuileries, Paris, le 12 juillet.

« Monsieur l'administrateur, je m'empresse de vous informer que Sa Majesté l'Empereur, voulant reconnaître le gracieux accueil qui a été fait au jury français par le directeur et les inspecteurs du Musée de Kensington, a daigné m'autoriser à accorder, en son nom, à cet établissement, les produits des manufactures des Gobelins et de Beauvais ci-après indiqués, savoir :

« Une tapisserie représentant le Christ au tombeau, d'après Caravage, comme spécimen de l'œuvre des Gobelins.

« Un fauteuil, comme spécimen de l'œuvre de Beauvais.

« Recevez, Monsieur l'administrateur, l'assurance de ma considération distinguée.

« Le maréchal de France, ministre de la maison de l'Empereur,

« VAILLANT. »

⁂ On vient de placer, dans le petit jardin qui précède le charmant hôtel de Mme la comtesse de Montijo, à l'angle de la rue de l'Élysée et de l'avenue Gabriel, le fameux groupe en marbre blanc, connu dans les arts sous le nom du *Baiser d'Houdon*.

⁂ S. E. M. le ministre d'État vient d'ordonner l'acquisition d'un grand tableau, qui avait été fort remarqué à l'exposition de 1859 : *la Madone de Turcoing*, par M. Alphonse Lemaire. Ce tableau, que la ville de Turcoing voulait acquérir pour sa cathédrale, lui sera, dit-on, donné par l'Empereur.

⁂ On a vendu, au commencement de juillet dernier, le magnifique mobilier et les collections d'art que lord Pembroke avait rassemblés à grands frais dans son hôtel de la Place Vendôme. Cette vente a duré plusieurs jours, et a produit plus de 500,000 francs.

Les quarante tableaux si vantés de lord Pembroke appartenaient tous à l'école française du XVIIIe siècle. Ils ont été généralement bien vendus. Nous citerons : la *Réunion dans le parc*, de Pater, 30,800 francs ; la *Danse dans le parc*, de Lancret (n° 16), 25,700 francs ; *Plaisirs champêtres*, de Pater, 15,700 francs ; *Repos dans le parc*, du même, 12,000 francs ; *l'Attente*, par Greuze, 6,750 francs ; *Scène pastorale*, par Boucher, 5,200 francs ; la *Danse dans le parc*, de Lancret (n° 7), 4,300 francs ; portrait, par Nattier (1746), 4,140 francs ; *Vénus et l'Amour*, de Boucher, 4,010 francs ; la *Petite Jardinière* et le *Dénicheur d'oiseaux*, par Drouais fils, 5,200 francs ; la *Jeune Fille au corsage de gaze*, du même, 3,500 francs : *Sommeil de Diane*, par Vanloo, 3,200 francs ; *Halte à une fontaine*, attribuée à Lancret, 3,000 francs.

Les autres tableaux se sont vendus dans les prix de 230 à 2,500 francs.

Les meubles anciens, qui étaient tous d'une beauté et d'un choix exceptionnels, ont atteint des prix énormes : une pendule, bronze doré et marqueterie, a été poussée à 25,500 francs ; le lustre de la bibliothèque à 23,200 francs ; un autre lustre à 9,000 francs ; une console en marqueterie de Boule à 17,800 francs, deux corps de bibliothèque à 6,200 francs, une commode à 5,200 francs, etc.

Une galerie de cheminée en bronze doré a été payée 5,700 francs, un candélabre 5,250 francs, deux pendules Louis XV, 5,500 et 6.600 fr., etc.

Les porcelaines et les porcelaines montées, qui occupent maintenant une si grande place dans les intérieurs parisiens, avaient attiré une foule d'opulents acheteurs.

Voici un échantillon des prix de ces objets : deux jardinières, 920 francs ; douze demi-tasses en sèvres, 750 francs ; dix-neuf tasses, 950 francs ; deux porte-allumettes, 1,250 francs ; une pendule de voyage grosse comme le poing, 1,725 francs ; deux petits vases en porcelaine de Sèvres ancienne, 6,275 francs ; deux presse-papiers, 1,325 francs ; deux vases montés en bronze 3,000 francs ; deux vases jardinières, en sèvres, 7,800 francs ; deux vases céladon, 1,135 francs ; deux vases du Japon, 3,475 francs ; deux vases Chine, haricots rouges, 5,225 francs ; deux petits vases de Sèvres, 8,300 francs ; un service de soixante pièces à jour, 1,255 francs ; deux petits vases vieux sèvres, 14,750 francs ; une table guéridon, porcelaine et bronze, 8,800 francs ; deux grands vases en porcelaine de Chine, fond blanc, 4,550 francs ; un service de quatre-vingt-quatorze pièces, 3,800 francs ; deux lampes, 2,400 francs ; un service de porcelaine de Sèvres, ancienne, décors modernes, 1,450 francs.

LE TINTORET, PAUL VÉRONÈSE ET LEUR ÉCOLE.

Fragment d'une étude sur les peintres de l'école vénitienne.

On se plaît à répéter que le cycle de la peinture commence avec Léonard de Vinci et finit avec le Titien. Comme tant d'autres maximes, il ne faut accepter celle-ci qu'avec beaucoup de réserve. Il est vrai qu'après la mort de ces maîtres célèbres on ne voyait plus, dans une grande partie de la Péninsule, d'esprits créateurs comme eux; mais dans l'école vénitienne, l'inspiration, qui partout ailleurs parut éteinte, survécut encore. Les seuls noms qu'on osera mettre à côté des deux fondateurs de cette école, le Giorgione et le Titien, ou qui supporteraient ce rapprochement redoutable, sont ceux du Pordenone (qu'on appela le Michel-Ange de Venise) du Tintoret et de Paul Véronèse ; mais ces trois peintres, les deux derniers surtout, ne font-ils pas une constellation assez brillante? Et les œuvres de Jacopo Palma (il vecchio), de Bonafazio, des frères Bassano et de bien d'autres encore, n'auraient-elles pas suffi pour élever ces maîtres au premier rang, dans un siècle moins fécond et moins illustre?

Comme tout ce qu'il y a de grand et de beau, les mérites relatifs de l'école vénitienne ont soulevé des discussions interminables. Ceux qui ont voué à l'antiquité un culte aveugle, qui prennent pour point de départ les modèles que la Grèce et que Rome nous ont légués, l'accusent de sacrifier la sévérité des lignes et l'éclat des tons. Il lui reprochent ses perfections mêmes, et se détournent, comme le Poussin, de peur de se laisser séduire par les attraits dont ils ne veulent pas convenir. Des esprits moins exclusifs, au contraire, charmés par la vérité de mouvement, par la jeunesse d'imagination, et surtout par ce coloris riche et éblouissant qu'on ne trouve nulle part ailleurs, regardent cette école comme l'expression suprême de la grâce et de l'harmonie. Comment concilier des principes et des tendances tellement opposés? Il n'y a d'autre moyen que de se rappeler qu'il n'existe pas de type unique de la beauté. S'enfermer dans les limites de

la tradition, dans la domaine de l'absolu, c'est envisager l'art sous un aspect incomplet, c'est se priver d'une grande jouissance et se rendre coupable d'une grande injustice. Assurément, sous le rapport de la science rigoureuse du dessin et de la hardiesse de conception, on ne saurait mettre les peintres les plus célèbres de l'école vénitienne sur la même ligne que Michel-Ange. Pour la pureté du trait, pour la grâce et la délicatesse, ils sont inférieurs à Raphaël et à Leonardo da Vinci. En général, ils s'attachent plus à rendre les contours flottants, chatoyants, tels que les font paraître le jeu des ombres et de la lumière ou les hasards de la pose, que les aspérités ou les saillies anguleuses du corps humain. Ils ne le dépouillent pas, comme Buonarotti, de son enveloppe lumineuse et ondoyante pour en mieux saisir les lignes. Ils ne cherchent pas à le réduire à ses éléments les plus purs. Mais ils sont tellement maîtres du clair-obscur, ils ont atteint une perfection si rare de modelé et de relief, qu'on saurait à peine leur souhaiter un plus grand savoir, une manière plus sévère. C'est la vraisemblance merveilleuse des personnages et des accessoires, c'est l'air palpable qui semble circuler autour d'eux, c'est cette atmosphère lumineuse qui les entoure, c'est ce coloris si splendide et si doux qui font la gloire de l'école vénitienne. Où puisa-t-elle cette supériorité tellement marquée? Jusqu'au xve siècle, son coloris ne l'emporta point sur celui des autres pays. Au commencement de ce siècle, ses peintres se distinguaient davantage par le dessin, et ils embellissaient le style trop simple du xive siècle par une imitation de la nature plus exacte et plus raisonnée. C'est ce que faisaient surtout Andréa et Bernardino de Murano, Guericcio et les Vivarini, dont le dernier, Luigi, travaillait vers 1490, en concurrence avec Vittore et Jean Bellini.

Esprit remarquable, Jean Bellini, dès le commencement de sa carrière d'artiste traita avec un plus grand style les figures jusqu'alors mesquines et étriquées. Il réchauffa ce coloris froid et pâle, et par l'étude des ombres et des lumières, il donna aux objets un relief jusqu'alors inconnu aux peintres vénitiens. Il substitua aux madones roides et immuables un type plus noble et plus élevé, bien que, pendant longtemps, l'expression de ses Vierges ait été plutôt celle de la mauvaise humeur que celle de la sainteté. Mais son horizon fut encore borné. Il y avait déjà en

Italie des hommes de génie créateur; mais Bellini ne paraît pas avoir connu les ouvrages du Pérugin, ni ceux de Léonard de Vinci. Jamais il ne serait sorti du sentier étroit où il se trouvait renfermé par la tradition, si un esprit plus hardi que le sien ne lui eût ouvert un autre chemin. Cet esprit, c'était celui de son propre élève, de Giorgione.

Bellini avait alors soixante-seize ans, l'âge où, en général, les facultés s'immobilisent, où le nouveau effraye et répugne; mais lui, était d'une tout autre trempe. Épris d'un noble et saint amour pour l'art, il s'élança avec ardeur dans la nouvelle carrière que le jeune Barbarelli lui fit entrevoir. Il parvint à donner plus de douceur à ses contours, plus d'harmonie à ses tons. S'il avait pu atteindre, dit Lanzi, ce moelleux et cette délicatesse qui, malgré ses efforts, lui échappèrent toujours, on serait tenté de voir en lui le modèle le plus parfait de l'école moderne. En effet, ses derniers ouvrages, sans rien perdre de la chasteté pure et chrétienne qui le distinguent, déploient une grâce, un charme même, qui contraste singulièrement avec la roideur de ceux de sa jeunesse. C'est Giorgione, qui développa, qui féconda ce germe qui, sans lui, serait mort sans porter de fruit. C'est Giorgione, qui est le véritable fondateur de l'école vénitienne, telle que nous l'entendons aujourd'hui, telle que nous la voyons dans les tableaux du Titien, du Tintoret, de Paul Véronèse et de leurs émules. Sa largeur de touche, sa finesse de modelé, la maestria enfin de son pinceau, si étrangère à l'école vénitienne primitive, tiennent vraiment de l'inspiration. Chez lui, tout est verve, audace, instinct; mais cette audace est tempérée par la grâce la plus exquise, cette verve ne dépasse jamais les bornes indiquées par le goût et la dignité. Poëte jusqu'au fond de l'âme, il imprima à ses créations sa propre individualité. Dans toutes ses œuvres, on voit le reflet de son tempérament rêveur, de cette vague mélancolie qui est le trait distinctif de son âme comme de son pinceau.

Giorgione est mort à la fleur de l'âge, mort plutôt de la douleur de l'âme que de la maladie du corps, et son destin triste et mystérieux ajoute un intérêt à cette physionomie si noble et si poétique.

C'est sur le Titien que son manteau de peintre est descendu; sur le Titien, d'abord son camarade, ensuite son rival. Malgré l'étroite amitié qui, pendant quelque temps, lia ces deux esprits

d'élite, il n'y eut jamais peut-être deux individus qui se ressemblassent moins. En fait d'originalité, c'est Giorgione qui remporte le prix. Le Titien relève de lui, lui ne relève que de lui-même. C'est dans les inspirations de Giorgione que Vecellio puisa ces mystères du clair-obscur, cette harmonie des tons, cette vigueur de touche, cette grandeur d'exécution enfin qui lui valurent le titre de « l'Unique. » Il est le peintre de la nature, mais il ne la voyait pas avec l'œil étroit d'un spectateur vulgaire. Il savait que, pour la bien reproduire, il ne fallait pas s'astreindre à la copier absolument, et c'est cette réunion si rare et si heureuse de l'idéal et du vrai qui fait son mérite suprême. Il trouva le moyen de donner à ses ombres et à ses demi-teintes le même charme, la même grâce qu'à ses lumières. Quant à ses procédés, on a souvent essayé d'en surprendre les secrets, mais les eût-on découverts, on n'en serait pas plus avancé; car pour en profiter il faudrait le génie du maître qui les a inventés. C'est l'instinct divin qui seul peut conduire à une pareille perfection. On s'est permis assez souvent de critiquer le dessin du Titien; mais le temps a fait justice de ses détracteurs. Il n'affecte pas une connaissance profonde des muscles, au détriment de la vérité; il voile, autant que possible, les poses difficiles et les raccourcis. Il manque parfois de finesse dans les contours et de délicatesse dans le trait. Mais où trouve-t-on réunis tous les genres de perfection? Les qualités du Titien sont assez éminentes, assez éclatantes, sans qu'il soit besoin de lui attribuer celles auxquelles il n'a pas de droit. Il ne faut pas le juger d'après ses tableaux de la galerie du Louvre. Allez contempler son *Assomption de la Vierge*, à l'Académie des beaux-arts, à Venise. Vous y trouverez cette couleur fine et dorée, cette beauté harmonieuse, cette puissance de touche, dont Zanetti et Lanzi font un éloge si enthousiaste. Voulez-vous voir son génie sous un autre aspect? Allez admirer dans la Galerie royale de Madrid ce fameux *Triomphe de l'Amour*, qui fournit des modèles au Dominiquin et à Poussin, et les *Bacchanales* non moins célèbres. Quoi de plus ravissant que ces petits Amours si riants et si frais, qui dansent et jouent, se querellent et s'embrassent, volent de branche en branche dans les attitudes les plus diverses, les plus variées, sans rien troubler de l'harmonie de l'ensemble? Que les tons de chair sont vrais et purs! Que les contours sont doux et arrondis! Quelle vigueur et en

même temps quelle délicatesse de touche! On dirait que le pinceau n'a fait qu'effleurer la toile, et pourtant quel effet magique il a su produire! Et ces Bacchanales, dont chaque personnage exprime l'ivresse de la joie, de la volupté, de l'amour! Regardez ces femmes avec leur chevelure dorée ruisselante en arrière au milieu des flots de pourpre et d'azur. Dirait-on jamais que la main magistrale qui a su représenter sur la toile l'*Assomption de la Vierge*, soit la même à qui nous devons ces scènes si folles et si effrénées? Oui, le Titien est un grand maître, un de ces sept astres « qui font la constellation de la peinture italienne. »

Jean-Antoine-Licinio, dit le Pordenone, osa pourtant lutter avec lui sur son propre terrain. L'âme de Giorgione, dont il était l'admirateur le plus passionné, semblait l'animer. C'est dans les œuvres de ce grand maître et dans l'étude de la nature qu'il puisa ses inspirations. D'une famille noble mais appauvrie, il était destiné au métier des armes; mais dès son enfance il avait montré un goût si décidé pour la peinture, que son père lui permit enfin de s'y dévouer entièrement. Qui était son maître? On n'en sait rien; les premières années de sa vie sont enveloppées de mystère. Ni Ridolfi, ni Zanetti, ni Lanzi ne nous ont donné des indications précises, bien que tous en fassent un éloge des plus enthousiastes. Sous le rapport du dessin, de la puissance d'expression, de la vigueur de touche, il ne céda en rien au prince de l'art, au Titien même. Mais il lui manque cette majesté sereine, cette suavité, cette ampleur, cette perfection de coloris, qui font la gloire de Vecellio. Il existait, entre ces deux hommes célèbres, une telle rivalité, que le Pordenone, croyant ou affectant de croire sa vie en danger, ne travaillait jamais sans avoir son épée et son bouclier à ses côtés. La plupart de ses tableaux sont restés dans le Frioul, et dans les provinces Lombardo-Vénitiennes. Un des plus célèbres, placé autrefois dans l'église de Santa-Maria del Erto, mais aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Venise, est *San Lorenzo Justiniani, entouré de saints*, parmi lesquels on reconnaît saint Jean-Baptiste. Il est debout, d'une taille gigantesque, mais d'un aspect doux et souriant. Il tient dans ses bras l'agneau traditionnel; une peau d'ours lui ceint les reins. Comme étude de nu, Michel-Ange lui-même a rarement fait quelque chose de plus fort. San Justiniani est admirable de bonté et de noblesse; ses traits amaigris portent l'empreinte de

cette vie de jeûne et de macération au moyen de laquelle il espérait s'ouvrir la voie du ciel; les lignes sont d'une grande pureté; mais le coloris est pâle, l'accent va jusqu'à la dureté, et il manque de relief. Pordenone mourut de la poitrine en 1539. Suivant l'habitude du siècle, on attribua sa mort au poison, mais rien ne justifie un tel soupçon. Ses ouvrages, peu connus hors de Venise, sont d'une rareté extrême.

Le Tintoret, au contraire, est le plus fécond des peintres et certes l'un des plus richement doués, bien que l'extrême inégalité de ses ouvrages ait un peu terni sa gloire aux yeux de la postérité. Comme disait Annibal Carrache : « Souvent le Tintoret est inférieur à Tintoret. »

Jacopo Robusti (tel était son véritable nom) naquit en 1512: son père était teinturier, en italien *tintore*. De là son pseudonyme de *Tintoret*. Dès sa première enfance, il montra un goût prononcé pour la peinture, et son père, loin de lutter contre cette vocation, fit de son mieux pour lui donner les moyens de s'instruire. Il l'envoya donc au Titien. Mais, soit que le grand artiste fût vraiment jaloux des progrès merveilleux de son élève, soit qu'il exigeât de lui une docilité et une soumission étrangères à sa nature, toujours est-il qu'il le chassa ignominieusement de son atelier, en lui disant : « Tu ne seras jamais qu'un rapin. » De si dures paroles, prononcées par une telle bouche, auraient brisé une âme vulgaire. Tintoret, lui, se trouva sans amis, sans argent; mais il avait la conscience de sa force, et loin de se décourager, il puisa une nouvelle énergie dans l'injustice dont il était victime. Il poursuivit ses études avec une persévérance indomptable, et, au bout de quelques années, ouvrit lui-même une académie, sur la porte de laquelle il fit placer l'inscription suivante : *Il dissegno di Michel Angelo, il colorito del Tiziano.* Car la conduite de son ancien maître à son égard ne l'empêchait pas de reconnaître son mérite suprême, et il étudiait sans relâche ses tableaux, tout en essayant d'y ajouter un dessin encore plus vigoureux, et une étude plus sévère de muscles. Pour arriver à ce but, il copiait les plaques moulées sur les statues de Buonarotti; « il disséquait, dit Zanetti, le corps humain, » afin de l'examiner sous tous ses aspects. En même temps, il cherchait dans la nature ces effets d'ombre et de lumière dont il devint un maître souverain. Que ne devait-on pas attendre de tels efforts,

de telles études, unis à un génie si heureux! Si le Tintoret avait pu réprimer cette ardeur fébrile qui l'entraînait trop souvent au delà du vrai et du vraisemblable, ce besoin incessant de produire qui ne le laissait jamais en repos, il aurait rivalisé avec le Titien, peut-être même l'aurait-il dépassé; car son imagination était encore plus vaste, plus poétique, et il n'était pas moins maître du clair-obscur, du pinceau et de la couleur, tandis que sa facilité de composition et sa rapidité de main étaient absolument sans égales. Mais cette facilité même nuisait à son génie. Elle le poussait plutôt à beaucoup faire qu'à donner à ses ouvrages toute la perfection dont il aurait pu les douer. Assez souvent on dirait qu'il ne cherche qu'à remplir ses énormes toiles sans trop se préoccuper de ce qu'il y mettra; de temps en temps il y a des peintures tellement lâchées qu'on dirait qu'elles ne sont qu'ébauchées. En effet, il ne se donnait pas toujours la peine de faire l'esquisse de son tableau; il le composait tout en peignant, et, certes, avec un succès merveilleux, quand on pense au peu de temps et de peine que cela lui coûtait. C'est ainsi qu'il fit le tableau de *Dieu entouré d'anges* sur le plafond de la Scuola de Saint-Roch, tandis que les autres peintres préparaient leurs cartons pour y travailler; et, malgré les défauts inséparables d'une pareille improvisation, on y trouve une grandeur de conception, un charme enfin qui les font presque oublier. Quand il veut bien s'assujettir aux règles de l'art, au lieu de se fier aux hasards du pinceau, le Tintoret plane à la hauteur des plus grands maîtres. Le ton général de son coloris diffère souvent de celui du Titien. Le bleu y domine, ce qui lui donne une teinte violette qui, tout en prêtant beaucoup aux effets du clair-obscur, nuit quelquefois à l'éclat et à l'harmonie de l'ensemble. Mais, dans les compositions où il a mis non-seulement de l'âme, mais encore du temps, ce coloris, bien qu'un peu conventionnel, produit l'effet le plus séduisant. Dans ses types, le Tintoret n'affecte pas la gravité magistrale du Titien. Ils ont moins d'ampleur, moins de dignité, mais plus de mouvement et plus d'animation. Son pinceau a quelque chose de gigantesque; plus la toile est vaste, plus il est à son aise; il lui faut de l'air, de l'espace; il se trouve gêné dans un petit cadre. Beaucoup de ses tableaux sont d'une grandeur vraiment fabuleuse; il y en a qui ont 74 pieds de longueur et 30 de hauteur. Un seul édifice de sa ville natale,

la Scuola de Saint-Roch, a cinquante-sept de ces énormes toiles, dont chacune contient un nombre infini de personnages, la plupart de grandeur naturelle. De ses tableaux, les plus fameux sont : *le Rédempteur sur la croix*, à cette même Scuola, et *le Miracle de saint Marc*, aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts. Le premier de ces ouvrages remarquables étonne par sa grandeur et charme par la richesse d'imagination qui s'y déploie. C'est une vaste toile qui réunit plus de deux cents personnages à pied, à cheval, assis, debout, à genoux, riant, pleurant, hommes, femmes, enfants. Les têtes paraissent se détacher du fond du tableau d'une manière surprenante; on voit l'air circuler parmi elles. Les attitudes, les gestes sont exprimés avec une variété, un bonheur merveilleux. Le peintre a su isoler la scène principale, en laissant les yeux se reposer sur la cime éclairée et vide de la montagne, où le Rédempteur subit une mort ignominieuse pour racheter un monde coupable. La figure du Christ est d'un type noble et élevé. Au milieu des souffrances physiques, on y voit respirer une joie pure et céleste, la joie d'un sacrifice accompli, tandis que les rayons qui tombent d'en haut jettent un reflet divin sur ces traits pâles et amaigris. Quant à la couleur de ce tableau, elle est délicieuse. On y trouve les nuances les plus diverses, les plus opposées même; mais ces nuances sont fondues avec une telle habileté, ces couleurs se marient si doucement les unes aux autres, qu'il en résulte l'harmonie la plus parfaite. Mais, malgré ces mérites éclatants, la composition pèche par le manque d'ordonnance. L'œil ne sait où se fixer, et on se sent perdu au milieu de ces groupes innombrables.

Le Miracle de saint Marc représente la délivrance d'un esclave qui s'est fait chrétien et qui est condamné au supplice par son seigneur païen. A l'instant où le bourreau veut appliquer la torture, on voit le saint descendre du ciel pour sauver la victime. Cette figure qui plane dans l'air, comme si elle était soutenue par des ailes invisibles, n'a jamais été surpassée peut-être pour l'audace et le bonheur du raccourci. On ne remarque pas moins la variété des attitudes des spectateurs étonnés, et celle des bourreaux, dont un surtout, celui qui montre les instruments de torture brisés, est une des figures les mieux réussies qui soient jamais sorties d'un pinceau. Le jeu des ombres et des lumières, la perfection du clair-obscur, la vigueur et l'harmonie des tons,

tout se trouve réuni. M. Viardot appelle cette œuvre *le Miracle du Tintoret*. Pourtant un grave défaut, qu'il n'a pas remarqué, mais qui n'avait pas échappé à l'observation des contemporains du peintre, gâte un peu l'ensemble du tableau. C'est un raccourci de jambe qui se fait tout d'abord remarquer, et dont sans doute Tintoret s'était aperçu. Mais jugeant, aux éloges dont on le comblait, que son œuvre était suffisamment parfaite, il ne daigna pas se donner la peine d'y retoucher. C'était probablement ce défaut que Pierre Arétin avait en vue, lorsque, tout en félicitant l'auteur de son succès, il lui conseilla de ne pas trop s'enorgueillir, mais de tendre, par un travail plus patient, à un plus haut degré de perfection. (Liv. IV, pag. 450 de l'édition de Paris.)

Quoique ces tableaux jouissent d'une renommée au-dessus des autres ouvrages du Tintoret, il y en a qui, d'après nous, peuvent leur disputer la palme.

Parmi ceux-ci est *la Circoncision*, qui se trouve au milieu de l'église de Saint-Roch, composition de la plus grande beauté, de l'imagination la plus vigoureuse, exécutée avec un bonheur, une science et une bravoure merveilleuse. La critique elle-même n'a pu rien trouver à lui reprocher, si ce n'est qu'il y *avait*, comme en beaucoup de ses énormes toiles, un trop grand nombre de personnages. Mais dans un autre cadre, placé au premier étage de l'Abbaye, ce défaut est évité. C'est le *Christ devant Pilate*. On ne saurait trop louer l'expression indicible du Sauveur; on y voit la douceur, la patience, l'humilité portées au degré le plus touchant; et pourtant il y rayonne quelque chose de divin, de surnaturel qui révèle le fils de Dieu. Simplicité, grâce, élévation de pensée, beauté de coloris, tout se trouve réuni dans cette toile ravissante.

On a quelquefois comparé *l'Assomption* du Tintoret (salle du rez-de-chaussée de Saint-Roch) à celle du Titien dans l'Académie des Beaux-Arts, pour faire ressortir la supériorité de cette dernière. Certes, il y a dans le chef-d'œuvre du Titien une harmonie d'ensemble, une beauté de figures, une majesté sereine qu'on ne trouve pas dans le tableau du Tintoret. Comme peintre des femmes et des enfants, Titien était sans rival. Mais la composition du Tintoret a aussi des mérites qui lui sont particuliers, et qui sont tout à fait hors ligne; ses effets d'ombre et de lumière surtout sont absolument merveilleux. La masse de lumière qui

passe par la fenêtre est tellement saisissante de vérité, qu'elle laisse l'œil dans le doute si elle est vraie ou peinte. Le reste du tableau révèle une science profonde de la perspective et une complète intelligence du clair-obscur.

Mais *l'Adoration du veau d'or*, dans l'église de Santa-Maria del Erto, bien qu'elle soit un ouvrage de sa jeunesse, est celle des grandes compositions du Tintoret qui nous a le plus frappé; et, malgré quelques défauts, c'est, à notre avis, celle où son génie se déploie avec le plus d'audace et de bonheur. Rien de plus ingénieux que le moyen trouvé par lui pour remplir, sans aucun effort apparent, ce champ de 60 pieds de hauteur et de peu de largeur. Pour atteindre ce but, il a représenté la montagne sur le sommet de laquelle Moïse reçoit les lois de la main de Dieu, tandis que, sur une pente inférieure, se tient la foule sous quelques tentes qui, éclairées par une vive lumière du ciel, appellent le regard, et forment une perspective d'une immense étendue. La principale action se passe ensuite au pied de la montagne, dans une vallée au fond de laquelle est situé le groupe le plus rapproché. Les têtes de femmes sont d'une grande beauté, et rivalisent presque avec celles du Titien lui-même. Il y en a une surtout qui est d'un charme inexprimable. C'est une jeune fille de quinze à seize ans peut-être. A moitié debout, l'œil fixé sur la cime éclairée de la montagne, elle paraît demander à une vieille femme à ses côtés l'explication du drame solennel qui s'y passe. Ses yeux noirs si brillants et si limpides, ses lèvres fraîches, humides, à moitié entr'ouvertes, ses joues doucement modelées, tout forme un ensemble vraiment ravissant. La vieille femme est aussi fort remarquable par l'expression de sa figure. Les rides que le temps y a empreintes n'en ont pas chassé la bonté naturelle à son cœur; mais, au lieu de la curiosité qui se lit sur les traits de sa jeune compagne, on n'y voit que le recueillement calme et religieux. Penchée vers la tombe dont bientôt peut-être elle doit franchir le seuil, absorbée dans une seule pensée, celle de l'éternité, elle ne saura plus s'émouvoir de ce qui se passe sur cette terre. La foudre qui fait tressaillir la foule ne trouble pas son âme. C'est la voix de Dieu, du Dieu de ses pères. Ces éclairs menacent les coupables, mais elle est en paix avec Dieu et avec les hommes; elle ne les craint pas. Les portraits du Tintoret sont peu inférieurs à ceux du Titien. Ils ont moins

de dignité, ils sont moins intellectuels, mais ils sont également animés du souffle de la vie et de la pensée. On y remarque peut-être encore plus d'individualité, plus de caractère personnel, bien qu'ils portent l'empreinte de la manière particulière de l'auteur. Le portrait du cardinal Bembo, dans la galerie Manfredi, à Venise, est un véritable chef-d'œuvre. La robe rouge se détache sur un fond noir sourdement éclairé; les accessoires sont un peu négligés, mais la tête sort du cadre et s'impose au regard par une vigueur, un relief, une force de coloris qui est la vie même. Tintoret aimait les sujets mythologiques où il pouvait donner un libre essor à son imagination fougueuse et à sa fantaisie multiforme. Il y respire comme dans son atmosphère naturelle. Une des plus gracieuses compositions de ce genre, exécutée sur un des plafonds du palais ducal de Venise, représente Ariane couronnée par Vénus et adorée par Bacchus. La manière dont le Tintoret a conçu cette scène est pleine d'attraits par l'harmonie des couleurs et la vérité des mouvements. Au pied d'un rocher, au bord de la mer, Vénus, soutenue horizontalement dans l'air, et tournant le dos au spectateur, va poser sur la tête d'Ariane une couronne d'étoiles d'argent; Bacchus, à genoux, le front entouré d'une guirlande de pampres qui projettent leur ombre sur son jeune visage, symbolise l'abondance. Le corps de la déesse de la beauté est un peu trop réel pour appartenir à un être qui parcourt les airs sans même avoir d'ailes. Un autre de ces panneaux, qui représente les forges de Vulcain, reproduit ces incorrections, trop communes au plus fécond des peintres.

L'âge même ne pouvait diminuer la verve et l'ardeur du Tintoret. Une de ses plus énormes toiles, *le Paradis*, dans la grande salle du palais ducal, fut peinte à l'âge de 75 ans; elle a 74 pieds de largeur et 30 de hauteur. Dans cette vaste composition, on trouve de grandes beautés, mais aussi de grandes fautes. Il y a des effets charmants; quelques-unes des têtes sont délicieuses, mais il y a un manque complet d'ordonnance, une confusion étrange et inconcevable. L'œil fatigué cherche en vain à se démêler au milieu de cette foule et des détails innombrables dont le tableau est surchargé. Le Tintoret paraît avoir oublié qu'il faut souvent sacrifier les accessoires pour relever l'effet des personnages principaux, règle que le Titien observait toujours, et à

laquelle il devait des résultats si heureux. Il est vrai que le temps et des restaurateurs peu habiles ont tellement altéré le coloris, et parfois les contours de ce tableau, qu'on devrait hésiter à formuler un jugement définitif. Cependant, plus on étudie les œuvres du Tintoret, plus on est tenté de répéter le vieux proverbe, si vrai de tant de peintres et de tant de poëtes : La moitié vaut mieux que le tout.

Bien que la vie du Tintoret n'ait pas été, comme celle du Titien, une suite de triomphes, qu'il n'ait pas vu les rois et les princes se disputer l'honneur de poser devant lui, et qu'aucun empereur ne se soit baissé pour ramasser son pinceau, pourtant il jouissait d'une grande réputation, surtout dans sa ville natale, qu'il aimait avec une passion patriotique et qu'il quittait rarement. Il n'avait pas amassé une fortune qui le mît à même d'avoir, comme le Titien, une maison princière et un domestique nombreux; « mais il vivait, dit Zanetti, très-convenablement, entouré de sa famille et de ses amis, et honoré de tous; car son intégrité scrupuleuse et sa nature noble, franche et loyale, quoique un peu roide et austère, lui valaient l'estime de ses concitoyens, autant que ses peintures commandaient leur admiration. » Depuis longtemps toute rivalité, ouverte au moins, entre lui et le Titien avait disparu. Titien, arrivé au comble de la gloire artistique, ne pouvant plus craindre de se voir éclipsé par qui que ce fût, était devenu d'une humeur moins jalouse. Honteux peut-être de son injustice, il avait reconnu ouvertement le mérite de son ancien élève et recherché son amitié; et le Tintoret, trop noble de cœur pour nourrir de la haine ou du ressentiment, et rempli d'enthousiasme pour le génie du maître, avait accueilli avec empressement ses démarches de réconciliation.

Le Tintoret mourut en 1588 à l'âge de 77 ans. Sa fille, la belle et charmante Maria, avait atteint un si haut degré de perfection comme peintre de portraits, que les rois de France et d'Espagne lui firent les offres les plus brillantes pour l'attirer à leurs cours; mais, dévouée à son père et à sa famille, elle les refusa, et resta dans sa ville natale, où elle mourut à la fleur de l'âge.

Inférieur dans la grandeur des conceptions, dans la profondeur de la pensée, à Titien et au Tintoret, Paul Véronèse n'en est pas moins un des génies les plus extraordinaires de

son temps. Bien que tous les sentiers de l'art parussent avoir été déjà parcourus, il en a pourtant découvert un tout nouveau, en unissant à l'expression et au naturel un luxe d'imagination et une magnificence d'accessoires qui lui donnent véritablement une place à part.

Personne n'a su rendre, avec un tel bonheur, les attitudes diverses du corps humain. Qu'ils soient assis ou debout, inclinés ou en mouvement, ses personnages sont d'un naturel merveilleux. Il a trouvé le secret, qui échappe si souvent au génie plus fougueux du Tintoret, d'élargir sa toile, et de multiplier ses acteurs tant qu'il veut, sans que jamais la confusion ou le désordre se glisse parmi ces foules charmantes. Maître de la perspective aérienne, il fait partout circuler l'air et la lumière; il ne cherche pas ses effets dans le clair-obscur, bien qu'il entende parfaitement les ombres et les reflets, et leur donne autant de grâce qu'aux parties éclairées; mais il les choisit de préférence dans les diverses nuances des étoffes, des beaux fonds d'architecture, des meubles, etc.; il s'abstient, autant que possible, des ombres fortes, car, tout ce qui était triste ou noir déplaisait à son imagination joyeuse. Pour obtenir le trompe-l'œil, comme on l'appelle dans la langue artistique, au lieu de se servir d'un fond sombre, il faisait jouer davantage les lumières et les places claires sur les premiers plans. Il prodiguait le rouge dans ses étoffes, mais disposé avec tant d'art, si bien amorti ou relevé par la lumière, qu'au lieu de fatiguer ou d'éblouir, il produit l'effet le plus délicieux par la gracieuse harmonie qui en résulte. Les œuvres de Paul Véronèse, toutes nombreuses qu'elles sont, sont finies avec une rare perfection; pas un coup de pinceau qui soit inutile ou indifférent, tandis que sa touche légère et harmonieuse laisse les teintes vierges et en conserve toute la fraîcheur. Il ne faut pas demander à Paul Véronèse la beauté de l'idéal, la poésie de la rêverie, la sublimité du sentiment, tout cela lui est étranger. Il n'y avait rien de divin, ni dans sa nature, ni dans son pinceau. Personne ne sait mieux peindre les émotions humaines, la tendresse, la pitié, la joie, l'étonnement. Mais, dans ses scènes les plus émouvantes, il ne dépasse jamais l'horizon de la terre; rien de sublime, de vague, de mystérieux; point d'extases, point de ravissements; mais, partout de la grâce, de la noblesse, de la douceur, de la splendeur, de la variété, du naturalisme

enfin, mais du naturalisme tel qu'on le comprenait à Venise, relevé de tout ce que l'art pouvait y ajouter de richesses et d'ornements somptueux. Son doux éclat argentin, ses reflets si légèrement dorés, que la couleur ne paraît qu'une caresse de la lumière, conviennent admirablement au style de ses compositions. Dans la plupart de ses œuvres, tout se modèle en pleine lumière. A côté du Titien ou du Tintoret, l'avouerons-nous? ce coloris, tout ravissant qu'il est, nous a toujours paru un peu pâle et froid. De près, ses figures ont l'air d'être couperosées ou fardées. Cela résulte du procédé qui lui était particulier. Ses nuances ne se fondent pas les unes dans les autres, mais se produisent par des coups de pinceau séparés qui, tout en leur donnant cet éclat et cette fraîcheur qui en font le charme distinctif, en diminuent la vigueur et l'intensité. Plusieurs des œuvres les plus célèbres de Paul Véronèse, notamment une des *Cènes* qui ont fait sa réputation plus que ses autres tableaux, sont au Louvre; il serait donc superflu de décrire, de louer même des chefs-d'œuvre que tout le monde peut voir et apprécier. Mais il y en a d'autres à Venise, ville où il a passé la plus grande partie de sa longue vie, moins connues, et qui sont pourtant aussi dignes de l'être. Nous espérons donc, sans fatiguer la patience du lecteur, pouvoir donner quelques détails sur ces peintures charmantes et sur celui qui les a créées.

Paolo Cagliari, surnommé le Véronèse, naquit à Vérone en 1528. Son père, homme de talent, était sculpteur et aurait voulu que son fils suivît la même carrière. Mais le génie de Paul était autrement disposé; et le père, voyant bientôt que le fils ne ferait jamais qu'un sculpteur médiocre, consentit à ce qu'il s'adonnât à la peinture. Le talent de Paolo se développa promptement; mais il y avait alors tant de bons peintres dans la ville de Vérone, qu'on fit peu d'attention au jeune artiste. Découragé, il alla chercher fortune à Venise. Il fit son premier essai dans la sacristie de Saint-Sébastien, en représentant le *Couronnement de la Vierge par les évangélistes*. Les airs de tête, surtout de celle du Père éternel, révèlent déjà le génie de Véronèse; mais la manière est un peu différente de celle qu'il adopta plus tard. Les tons sont moins frais, moins clairs, et les teintes plus fondues. Son second ouvrage, celui qui lui attira, pour la première fois, l'attention de ses compatriotes, fut l'*Histoire d'Esther*, dans

les soffites de la même église. Dans le premier compartiment, la reine est agenouillée devant Assuerus; dans le second, elle est couronnée; dans le troisième, on voit le triomphe de Mardochée conduit par Aman. Déjà le style du peintre se développe, bien qu'il n'atteigne pas encore la perfection à laquelle il devait arriver plus tard.

Ce génie brillant et fécond fut bientôt remarqué par le Titien. Le grand maître ne montra pas envers Paolo la jalousie qu'il avait témoignée contre Pordenone et le Tintoret. Au contraire, il céda facilement à la séduction que le pinceau du jeune artiste parut exercer sur tous les contemporains, et au charme de cette nature gaie, facile, pour laquelle la vie était une fête continuelle qu'il s'évertuait à reproduire sur ses toiles. Il le combla d'éloges, fit valoir son talent dans toutes les occasions; et quand il s'agit de renouveler les vieilles peintures du palais ducal, il lui donna son concours pour qu'il y travaillât avec son fils et le Tintoret. Il nous est impossible de décider qui l'emporta des trois rivaux, puisque, dans le grand incendie du palais ducal, en 1576, ces tableaux, et plusieurs, encore plus précieux, du Titien, furent réduits en cendres.

Les Vénitiens furent fort contents des œuvres de Véronèse, car on le désigna pour décorer trois compartiments du plafond de la bibliothèque de Saint-Marc, qui venait d'être reconstruite par la main savante de Sansovino. Il y peignit la Géométrie, la Musique et l'Honneur, et il trouva le moyen de donner tant de grâce, tant de vie à ces froides abstractions, qu'il réunit les suffrages non-seulement des juges, Titien et Sansovino, mais de ses rivaux mêmes, et on lui assigna, d'une voix unanime, la chaîne d'or, prix de la victoire.

Dans l'année 1552, le procurateur de Saint-Marc, Girolamo dei Rimani, qu'on envoyait en ambassade auprès du pape, l'emmena avec lui à Rome. Les chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël agrandirent son idéal, mais ne changèrent rien à sa manière. Dans le genre qu'il avait adopté, il sentit qu'il régnait en maître; dans tout autre, il aurait pu être égalé, dépassé même. Dans son tableau de *Jupiter foudroyant les Vices,* sur le plafond de la salle du grand conseil, dans le palais ducal, on voit, dans la noblesse des poses et la fermeté du dessin, la trace des études approfondies qu'il avait faites du grand génie floren-

tin. On croit reconnaître en Jupiter un souvenir de la fameuse statue de Laocoon, et dans les autres figures de fructueux efforts pour suivre les principes et la largeur du dessin antique.

Dans un autre compartiment de ce plafond, on voit Junon qui verse dans le sein de Vénus de l'or, des joyaux et une couronne, ouvrage d'une rare beauté, et qui a peut-être inspiré à lord Byron ces vers :

« Sur son giron brillait la pourpre souveraine,
« L'Orient lui versait ses joyaux par torrents. »

Dans la salle des ambassadeurs se trouve le tableau célèbre de *l'Europe;* la nymphe est ravissante de grâce et de beauté, et le taureau couché, léchant ses pieds et languissant d'amour, est rempli d'expression. Le fond du tableau est clair, et représente, dans le lointain, un paysage riant, des taureaux et des amours, mais le coloris est déjà bien altéré.

Une des têtes de Paul Véronèse, particulièrement remarquable par l'émotion, est celle de la *Madeleine*, prosternée devant la Croix, dans l'église de Saint-Sébastien, remplie des chefs-d'œuvre de ce maître, et dont la sacristie contient plusieurs de ses premiers essais. C'est là que se trouve son tombeau, surmonté de son buste. On reconnaît dans cette belle tête, aux traits fins et nobles, un des types que son pinceau a le plus souvent reproduits.

Le grand médaillon du plafond, près du *Paradis* du Titien, est un de ses plus séduisants tableaux. Il représente l'*Apothéose de Venise*. Entre deux colonnes torses, Venise, en robe blanche, en cheveux blonds, le sceptre à la main, trône sur des nuages. Au-dessus d'elle volent la Gloire et la Renommée qui la couronnent. Les deux premières figures devaient planer au-dessus de la tête des spectateurs. Ici Véronèse a su vaincre une difficulté que le Corrége lui-même n'a pas eu l'art de surmonter dans sa magnifique composition de *l'Assomption*, au centre de la cathédrale de Parme où, malgré la perfection inimitable du dessin, du coloris, du relief et du clair-obscur, on voit d'en bas une telle quantité de jambes et de bras, que les contemporains du grand artiste l'accusaient en raillant d'avoir peint une fricassée de grenouilles.

Dans le tableau de Paul Véronèse, au-dessus des figures principales, devaient se trouver trois autres étages de personnages. Dans le troisième, où l'on voit Venise, les figures ne plafonnent plus; cependant elles sont vues un peu d'en dessous, et elles offrent au spectateur la plante des pieds et le dessous du menton. A gauche du tableau, dans le cortége de Venise, le peintre s'est représenté lui-même, une couronne de lauriers sur la tête et une palme à la main.—Entre lui et Venise sont des nymphes, qui présentent à la reine de l'Adriatique des couronnes et des lauriers. Venise est dans tout l'épanouissement de la beauté, de la jeunesse et du triomphe. Au-dessous des nuages qui la supportent est assise, dans une galerie, la famille du peintre; au milieu sa femme, une matrone encore dans la fleur de l'âge, belle, digne, majestueuse,—puis ses filles et ses nièces, gracieuses et jolies comme des amours, et enfin au-dessous de la galerie, les spectateurs à pied et à cheval, qui se tiennent au rez-de-chaussée de la scène. Le tout a donc quatre étages différents. Nous craignions d'abord d'entreprendre le fatigant examen d'une toile de plafond; mais la beauté des figures, l'éclat argentin du coloris, la limpidité de la lumière qui circule autour de chaque groupe, nous attiraient d'étage en étage; nous l'aurions poursuivi jusqu'au huitième ciel; nous ne pouvions pas en détacher nos yeux et la fatigue était oubliée. Quelle jeunesse d'imagination, quelle finesse de combinaisons! quelle spontanéité et pourtant quelle harmonie!

Véronèse a un autre tableau dans cette même salle, à l'autre extrémité, faisant face au Paraclet du Tintoret. C'est le doge revenant de la bataille de Chiozza. Le style en est grandiose, les têtes dessinées avec un rare bonheur, les poses belles et majestueuses.

Mais, de tous les tableaux de ce peintre inépuisable, celui qui, à notre avis, réunit le plus de charmes est la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, qui se trouve dans le palais Pisani, où Paolo avait passé plusieurs mois, et où on l'avait accueilli avec un empressement et une bonté qui firent sur lui une vive impression. En témoignage de reconnaissance, il peignit ce tableau qui, pendant près de trois siècles, fit la gloire des comtes de Pisani, et qui orne aujourd'hui la Galerie nationale de l'Angleterre. Je ne conçois pas comment on a pu reprocher à ce tableau

le manque d'expression; c'est par cela surtout qu'il brille. Le jeune héros est debout à droite, tête nue; sa noble et charmante figure, vue de profil, exprime une émotion vive et contenue; de la main droite, il invite la reine à se relever; de la main gauche, il indique aux suppliantes l'intérieur du palais où il leur offre un asile. Ses cheveux sont courts, noirs et bouclés; son nez aquilin est légèrement relevé à l'extrémité. Une barbe naissante et étroite descend de son oreille à sa joue; son œil est humide de larmes; ses traits sont fins et de la plus élégante distinction. Chaussées de brodequins d'or, les jambes sont recouvertes d'un caleçon cramoisi collant; il porte une cuirasse de même couleur, avec des bretelles d'or recouvrant, à la taille, une cotte à franges d'or, terminée au cou par une fraise d'or faisant l'effet d'un large collet à la mode vénitienne. Ses bras sont couverts d'une maille dorée. On ne peut voir sans émotion cette noble figure du roi, entouré de ses guerriers, dont le mâle visage contraste avec la délicatesse du sien. Le peintre possède, à un rare degré, l'art des contrastes. Le visage d'Alexandre paraît plus jeune encore à côté de celui de Parménion, qui est à droite, tête nue, et de deux autres derrière le roi.

Aux pieds d'Alexandre est la femme de Darius, suppliante, et lui présentant ses enfants, à genoux comme elle. La fille aînée regarde le roi d'un regard timide, un peu oblique et qui exprime une admiration involontaire. La seconde fille fait une moue de mauvaise humeur, se résignant avec peine aux nécessités de la situation. La troisième, en bas âge, ne la comprend pas du tout, et reste debout, curieuse et étonnée. Sans doute les accessoires sont, comme toujours, pleins d'anachronismes. Ce n'est pas dans le camp macédonien, c'est sur la terrasse d'un palais vénitien que la scène se passe. Les personnages sont vêtus en Vénitiens, et on voit parmi eux les nains, les singes, les mollusques que Paul Véronèse aime tant à mêler à ses groupes. Il y a, dans tous ses tableaux, soit sacrés, soit historiques, mille péchés contre le temps, la probabilité, le costume; mais il faut faire comme ses compatriotes, qui ne s'en préoccupaient guère. Les deux tableaux du Louvre, les *Noces de Cana* et le *Repas chez Lévi*, sont tellement pleins d'anachronismes, qu'on peut dire qu'ils ne sont que des prétextes pour encadrer dans des scènes magnifiques ces costumes superbes, ces têtes ravissantes qui

faisaient ses délices et ceux de ses concitoyens. Mais qu'on accepte une fois son point de vue, qu'on se laisse transporter dans les régions de fêtes et d'enchantements où son génie s'épanouissait, et l'on est rempli d'admiration et d'étonnement. Ce n'est pas l'histoire sacrée qui est traduite dans ces toiles surprenantes, c'est l'imagination méridionale, c'est la poésie de l'Arioste, ce sont les contes de Boccace, revêtus de noms bibliques. Inspiré par les tendances de son siècle et de son pays, autant que par sa nature, Paul Véronèse était le représentant de cette Venise,

« Que le masque animait, tant il offrait chez elle
« A l'Italie, au monde, une fête éternelle. »

Paul Véronèse est mort en 1588, à l'âge de soixante ans. Bon, généreux, facile à vivre, il était aimé de tous ceux qui l'entouraient. Sincèrement pieux, il n'acceptait qu'un prix très-médiocre pour les tableaux qui lui étaient commandés par les monastères et les couvents. Ainsi, pour le magnifique tableau des *Noces de Cana*, peint originairement pour le réfectoire des pères de Saint-Georges Majeur, il ne reçut que la somme de 1,000 fr., et pour le *Repas chez Lévi*, un prix encore plus modique. Ce tableau, qui est aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, nous a paru d'une disposition plus parfaite, si cela se peut, et d'un coloris plus beau, ou du moins mieux conservé que ceux du Louvre.

Paul Véronèse s'était entouré d'une famille nombreuse de fils et de neveux, qui l'aidaient dans les parties les moins importantes de ses tableaux. Le plus jeune de ses frères, Benedetto, et ses deux fils, Charles et Gabriel, atteignirent une certaine célébrité.

Ce serait faire injustice à Tintoret et à Paul Véronèse de leur donner comme rivaux les autres peintres vénitiens leurs contemporains. Pourtant les ouvrages de Palma le vieux, de Bonifazio, de Paris Bordone et des Bassano, ont chacun leur mérite particulier, et jettent plus ou moins d'éclat sur l'école à laquelle ils appartiennent.

Quant à Sébastien del Piombo, nous savons le cas que Michel-Ange en faisait. Bien qu'il n'appartienne qu'à moitié à l'école vénitienne, pourtant, ayant étudié sous Bellini et Giorgione, on doit le compter peut-être parmi leurs élèves. Ses premiers essais

ressemblent tellement à ceux de Giorgione, qu'on aurait pu presque s'y méprendre. Un peu plus tard, il se laissa attirer à Rome où l'on était au plus fort du débat entre les mérites relatifs de Michel-Ange et de Raphaël. Sébastien se rangea du côté du grand Florentin ; et Buonarotti, charmé du talent de son jeune disciple, résolut, dit-on, de le mettre en opposition avec Sanzio. Mais bien que son coloris riche et harmonieux, réuni à la science anatomique et à la sublime austérité de son nouveau maître, eût dû, croirait-on, éclipser la gloire de Raphaël, il trouva bientôt que son génie n'était pas à la hauteur de celui de son rival. L'invention lui manquait, et on dirait que la grandeur de conception de son illustre collaborateur l'écrasait, plutôt que de compléter son talent naturel. Aussi, malgré la perfection du dessin et la splendeur du coloris, a-t-il échoué dans la lutte. D'une nature molle et paresseuse, Sébastien commençait beaucoup et finissait fort peu, à l'exception du portrait, genre dans lequel il était passé maître. Après la mort de Raphaël, n'ayant plus d'aiguillon pour le pousser au travail, et ayant obtenu des bonnes grâces de Clément VII le bénéfice ecclésiastique del Piombo, il se laissa aller à sa fainéantise philosophique, en disant qu'il n'y avait rien de plus sot que l'ambition et la soif de la gloire. Il mourut en 1547 à l'âge de 62 ans. Dans ses tableaux on remarque surtout la perfection des extrémités, le beau coloris de la chair, le goût exquis des détails et des accessoires, et, bien qu'il lui manque des facultés élevées et un génie créateur, on voit qu'il aurait atteint une perfection beaucoup plus grande, si sa paresse naturelle et un bien-être acquis trop tôt ne l'eussent empêché de se livrer à un travail assidu.

Palma le Vieux a si bien imité le style de Giorgione et du Titien, que souvent on ne saurait distinguer ses ouvrages des leurs. Son dessin est quelquefois défectueux, mais son coloris est ravissant et peut rivaliser avec celui des plus grands maîtres vénitiens. Il était doué d'un sentiment à la fois noble et poétique ; et, bien qu'il manque d'originalité et de grandeur de conception, on voit dans ses tableaux la dignité, l'ampleur, les beaux contours, les teintes radieuses du Titien, quelquefois la rêverie poétique, la noblesse de Giorgione.

Dans l'Académie des beaux-arts à Venise, il y a un tableau de Palma le vieux, qui représente Jésus ressuscitant le fils de la

veuve de Naïm; les têtes, surtout celle du Sauveur, sont d'une rare beauté et pleines d'expression; les ombres sont fondues les unes dans les autres avec un tel bonheur, que, même en l'examinant de près, on peut à peine distinguer les coups de pinceau. L'ordonnance du tableau n'est pas moins admirable; la critique ne peut rien trouver à y redire, si ce n'est que les cous sont trop courts, défaut assez ordinaire de ce peintre, qui n'en est pas moins un artiste des plus distingués. Beaucoup de tableaux attribués au Titien sont, en réalité, l'ouvrage de Palma Vecchio.

Bonifazio, dont les ouvrages sont bien moins connus hors de l'Italie que ceux de Palma, est faible comme dessinateur; mais il se distingue par sa manière moelleuse et par la mansuétude de son expression à laquelle contribue beaucoup la douceur de la touche; son coloris, d'une merveilleuse transparence, fait le désespoir des copistes, et, sous ce rapport, il ressemble à celui du Corrége, avec moins d'éclat. Dans toutes ses compositions, il est d'une tendresse et d'une pureté qui bercent le regard. Dans son *Adoration des Mages*, à l'Académie des beaux-arts de Venise, la figure de la Vierge est pleine de sentiment et de bonté; l'enfant Jésus, donnant sa main à baiser à l'un des Mages, a toute la séduction de la grâce enfantine; le coloris de ce tableau est divin; rien de plus riche, de plus harmonieux n'est sorti du pinceau de Titien lui-même. Dans son *Christ au milieu des apôtres*, il y a une puissance d'expression vraiment saisissante. Quel dommage que ce peintre délicieux se soit permis de représenter quelquefois des pieds sans doigts, et des mains qui se terminent en pointe!

On connaît peu de chose de sa vie, qui se passa tout entière à Venise.

Morone, comme peintre de portraits, est quelquefois presque égal au Titien lui-même. Il n'y a, je crois, aucun tableau de lui dans la galerie du Louvre. En Angleterre je n'en ai vu qu'un seul, mais c'est un chef-d'œuvre. Il se trouve dans la galerie du duc de Sutherland et représente un jésuite, qu'on appela longtemps le Maître d'école du Titien. C'est un homme grave, austère, avec des traits prononcés; il tient à la main un livre qu'il vient de fermer; son doigt est encore entre les feuillets. Le relief est tellement admirable, qu'on dirait que le personnage va s'élancer de sa chaise pour vous adresser la parole.

Paris Bordone n'excelle d'ordinaire, ni par la sévérité des lignes, ni par la profondeur de la pensée; il a peu de feu, peu d'imagination, mais c'est un coloriste délicieux, moins transparent que Bonifazio, moins riche que Palma Vecchio, mais d'une grâce, d'une variété et d'un charme exquis. Il y a pourtant un de ses tableaux, *le Pêcheur présentant au doge l'anneau de saint Marc*, où il s'est élevé à la hauteur des plus grands maîtres. L'ordonnance est admirable, l'exécution d'un fini parfait, la perspective irréprochable, et les personnages étonnants par la variété de leurs attitudes et le souffle de vie qui les anime. Vasari se trompe étrangement en prétendant que cette célèbre composition est une fresque.

Dégoûté des exigences de l'aristocratie vénitienne, Bordone quitta son pays, pour aller habiter la France, où il passa le reste de sa vie, mais où il ne produisit rien d'égal à son chef-d'œuvre, qui existe à l'Académie des beaux-arts.

Les frères Bassano, Jacopo et Leandro da Ponte commençaient leur carrière comme peintres d'histoire. Jacopo surtout, pendant quelque temps, parut devoir atteindre les régions les plus élevées de l'art. Ampleur de style et grande pureté de lignes, voilà ce qui distingue quelques-unes des fresques dont il orna le palais Michieli. Mais la mort de son père le forçant de quitter Venise et de se fixer dans sa ville natale, il abandonna peu à peu le grand style qui avait été l'objet de ses aspirations. Il fut un des premiers de ceux qu'on appelle aujourd'hui « peintres de genre. » Il traitait tous les sujets, même les plus solennels et les plus sacrés, d'une manière tant soit peu familière, et ses personnages sont trop souvent dépourvus de dignité et d'expression. Pourtant il y a des tableaux de sa main, à Bologne et ailleurs, dans lesquels les figures sont remplies de grâce et de noblesse. Mais ce qu'il peignait de préférence, c'étaient des scènes où il pouvait introduire des arbres, des fleurs, des oiseaux, des animaux, des ustensiles de ménage; et, dans ceux-là, il déployait une puissance d'imitation qui n'a jamais été égalée, si ce n'est par les peintres hollandais, et un éclat de coloris qui fait étinceler ses nuances comme des pierreries. C'est quelque chose d'étonnant que ces couleurs radieuses, surtout le vert, qui est d'une teinte d'émeraude qui n'appartient qu'à lui. Il avait étudié, avec un soin particulier, toutes les combinaisons, tous

les secrets de la lumière; il en tirait des effets vraiment merveilleux, des harmonies douces, claires et brillantes, et des reliefs surprenants. Il jette de préférence un rayon puissant de lumière sur une partie de son tableau, et s'arrange souvent de manière que l'ombre d'une figure au premier plan serve de fond pour une au second.

Le Bassano avait quatre fils qui l'aidaient dans ses travaux. De ces fils, deux surtout se distinguèrent par leurs talents supérieurs.

Francesco, l'aîné, aurait atteint peut-être un degré de perfection de plus que son père, s'il n'avait été sujet à des accès de mélancolie des plus déplorables. Dans un de ces accès, le malheureux se jeta par la fenêtre, et termina ainsi, encore à la fleur de l'âge, une carrière pleine d'espérances. Son frère Leandro, avec moins de génie, mais d'un caractère plus heureux, acquit une grande renommée comme peintre de portraits, et vécut magnifiquement à Venise, où le doge l'avait élevé au rang de cavalier.

Nous ne finirions pas, si nous voulions parler de tous les peintres de l'école de Giorgione et du Titien, qui fourmillaient à Venise pendant la fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe, et dont beaucoup, sans égaler ceux sur lesquels nous avons donné quelques détails, passeraient aujourd'hui pour des maîtres de premier ordre.

Lorenzo Lotto, dont Lanzi et Ridolfi font un si grand éloge, a produit des œuvres charmantes, bien que fort inégales. Il y en a une qui réunit la pureté du trait de Raphaël à l'harmonie de coloris du Titien. C'est son *Jean-Baptiste enfant*, dans l'église de San Spirito à Bergame. L'enfant est au pied du trône, embrassant son agneau, et sa petite figure rayonne d'un sourire si innocent et si joyeux, qu'il reste gravé dans le souvenir et dans le cœur.

Mais, vers la fin du XVIe siècle, à Venise comme ailleurs en Italie, toute originalité, soit de conception, soit de coloris, disparut peu à peu.

Il y avait encore d'assez bons artistes; mais comparés aux génies divins qui les avaient devancés, ils n'étaient que des manœuvres, des gens de métier.

On n'étudiait plus la nature, on ne s'évertuait plus à pénétrer

ses secrets; on se contentait d'essayer de copier les grands maîtres; et, comme il est toujours beaucoup plus facile d'imiter des défauts que des mérites, on tomba bientôt dans un abîme d'incapacité et de maniérisme. Le feu divin parut éteint, mais il brûlait encore sous les cendres; et, si la renaissance bolonaise n'a pas enfanté des génies créateurs, si sa gloire pâlit à côté du xve et du xvie siècle, elle n'est pas moins d'une importance immense dans l'histoire de l'art. C'était un moment de répit qui retardait de quelque temps encore la décadence dans laquelle la peinture devait tomber au sein de ce pays même, où elle s'était élevée au faîte de la gloire.

Dans le siècle actuel, l'Italie ne compte plus un seul peintre digne de ce nom. Est-ce la tyrannie étrangère, sous le poids de laquelle elle gémit depuis si longtemps, qui a éteint jusqu'à la dernière étincelle de son génie? Si les espérances qui, dans ce moment, font vibrer tous les cœurs amis de la liberté, doivent un jour se réaliser, si l'Italie doit encore prendre place parmi les nations, l'art aussi relèvera-t-il la tête? Y reverra-t-on ces grands peintres qui faisaient autrefois l'orgueil de la Péninsule italique? C'est là une question que je n'entreprendrai pas de résoudre. La forme du gouvernement entre pour peu de chose dans les progrès de l'esprit humain, et, malgré tout ce qu'on a dit de l'heureux résultat du patronage des princes, il n'est pas moins constaté que, depuis Athènes jusqu'à Venise, la république a été aussi favorable aux arts et aux artistes que la monarchie.—Mais l'art, comme la littérature, se flétrit sous le joug de l'étranger.—Il lui faut le souffle de la liberté.—Il meurt dans les fers.

LUCIEN DAVESIÈS (1).

Octobre 1859.

(1) L'auteur de cet excellent morceau de critique d'art était un des écrivains les plus remarquables et les plus appréciés de la *Revue des deux mondes*. Les travaux de littérature et d'économie politique qu'il avait publiés dans cette revue, témoignaient de la supériorité de son esprit. Il est mort au mois de décembre 1860, en laissant inachevés quelques ouvrages qui devaient le placer au premier rang des auteurs français contemporains. (*Note du rédacteur.*)

CABINETS DES AMATEURS DE PARIS, EN 1777 [1].

Celui de M. le duc DE PRASLIN, en son hôtel, rue de Bourbon, est aujourd'hui un des plus considérables de la capitale; on va juger de l'attention qu'il mérite par quelques-uns des tableaux qu'il renferme et dont nous allons faire mention. On y voit un très-beau sujet de M. Potter; il représente des *Vaches dans une prairie; un Départ pour la chasse*, d'Adrien Van Welde, tableau très-capital; quatre ou cinq de Girardon, dont deux de la première distinction; un de Rhimbrand en hauteur, que M. Lebas a gravé; un *Concert*, par Metzu, venant du cabinet de Choiseul: on y voit une femme qui chante et un homme jouant du violon; un très-beau Berghem, représentant l'*Embarquement des vivres*, un des plus capitaux et des plus beaux de Wouvermans, qui y fait pendant, et beaucoup d'autres capitaux de la même école.

Parmi les tableaux de l'école françoise, l'on y voit une *Marine éclairée par un soleil couchant*, tableau très-capital de Claude Lorrain.

La *Prière à l'amour*, par Carle Vanloo; son grand paysage connu par l'exposition qu'il en fit au Salon; son *Petit Bacha*, gravé par Beauvarlet; *l'Aveugle trompé*, par M. Greuze, ainsi que son pendant, et beaucoup d'autres très-estimés de toutes les écoles.

M. le duc DE COSSÉ, gouverneur de Paris, possède une belle collection de tableaux flamands, parmi lesquels est la *Kermès*, de Teniers, ou *la Fête de village*, sujet capital qui a appartenu autrefois à M. de la Live; le Berghem fameux de M. de Gagnac, gravé par Lebas; une grande *Bataille*, de Wouvermans : tous ces tableaux portent environ quatre pieds de large sur trois de haut;

(1) Extrait de l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*, année 1777 (par l'abbé Lebrun). Paris, veuve Duchesne, 1777, in-12. Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'importance des listes de cette espèce; on doit les considérer comme de véritables documents pour l'histoire de l'art. (*Note du rédacteur.*)

un Terburg que M. Lebas grave actuellement. Parmi ceux de l'école d'Italie, on distingue deux Paul Bril; on y voit aussi d'excellents tableaux de notre école, dont un *Repos en Égypte*, de Bourdon; deux tableaux de M. Vernet; plusieurs de MM. Pieue, Vien, etc.

M. le prince DE MONACO possède une collection de tableaux des grands maîtres, et de très-beaux marbres et de bronzes antiques.

M. le comte DE BEAUDOUIN, brigadier des armées du roi et capitaine aux gardes des armées françaises, sur le Boulevard du Temple, possède une belle collection de tableaux de toutes les écoles. Elle n'est pas des plus nombreuses, mais elle est bien choisie. On y voit de très-beau Rhimbrand, plusieurs Rubens, plusieurs Van Welde et autres de cette école. Plusieurs portraits du Titien, un superbe et très-grand tableau de Bassan, un Salvator Rosa et autres de l'école italienne. Parmi ceux de notre école, on y voit des Bourdon, des Claude Lorrain, et, auprès d'un de ces derniers, est une *Marine* de M. Vernet qui, quoiqu'elle ait à sa droite une *Marine* de Salvator Rosa, semble gagner de fraîcheur et d'éclat en si bonne compagnie.

Madame la présidente DE BAUDEVILLE, Quai des Théatins, peut être comptée parmi les amateurs. Elle possède de très-beaux tableaux flamands, de très-beaux dessins et un très-beau cabinet d'histoire naturelle.

M. DE SAINTE-FOIX possède, dans sa maison de Neuilly, une collection précieuse de tableaux distingués. On y voit un *Décampement d'armée*, de Wouvermans, que les connaisseurs regardent comme le plus capital et le plus argentin de ce maître; une belle *Fête de village*, de Teniers : l'un et l'autre de ces tableaux sont d'environ trois pieds de large sur deux et demi de haut; deux des plus beaux tableaux d'Isaac Van Ostade, un de Berghem; il y en a aussi de Paul Poter, de Van Welde et autres maîtres des trois écoles. Il a joint à ces beautés la plus précieuse collection qu'on puisse voir en porcelaines anciennes et rares, et son goût a présidé à l'arrangement le plus noble et le plus satisfaisant.

M. SERVAT, intéressé dans les affaires du Roi, rue des Bons Enfants, vis-à-vis l'hôtel de Toulouse, forme un cabinet distingué : il a acquis les tableaux que possédait autrefois M. de Ravanne, parmi lesquels on voit le *Port de mer* de Berghem, de trois pieds de haut sur quatre de large; il a été gravé par Alia-

met; trois beaux Wouvermans, dont une *Chasse au vol;* un, par Girardon, représentant *une Femme qui puise de l'eau;* un par Claude Lorrain, de deux pieds et demi de large sur deux de haut, *l'Adoration des rois*, par Rhimbrand, superbe composition; ce tableau, l'un des plus capitaux de ce fameux maître, dans lequel on voit vingt-trois figures, est de quatre pieds de haut sur trois de large; il a été acheté à Londres avec un grand et magnifique Berghem représentant un *Groupe de pâtres et d'animaux;* sur le devant on voit, dans le lointain, le passage d'un bacq. M. Servat possède aussi un tableau précieux de P. Potter, dans lequel on voit *un Taureau et deux vaches*. M. Le Brun, peintre, a eu soin de le faire graver par M. Le Bas; il a encore un sujet de dévotion, par Bartholomé, qu'on regarde comme le plus capital de ce maître; une *Tête de femme,* par Rubens; un d'Adrien Van Welde; un de Vander Heyden et autres.

On espère que cet amateur, dont on connaît le bon goût, nous dédommagera quelque jour de la perte des cabinets que nous venons de faire. On voit encore chez lui un choix très-distingué d'estampes rares et des plus capitales des anciens maîtres; plusieurs œuvres entières, parmi lesquelles est celle de Rhimbrand, presque complète.

M. Poulin, rue Chapon, au Marais, possède une précieuse collection de tableaux, parmi lesquels une *Sainte Famille*, de Rubens; *Bethzabé*, de Rhimbrand; une *Tête de femme*, du même; la *Double surprise*, de Girardon; un beau Bartholomé; un charmant Berghem, en hauteur; un petit Mieris, dont le sujet est une femme représentant *la Peinture*. Lairesse, dans son *Traité de peinture,* fait le plus grand éloge de ce tableau. Il y en a beaucoup d'autres de distinction dans ce cabinet qu'il seroit trop long de détailler dans une description.

M. le comte de Strogonoff, rue Montmartre, vis-à-vis l'hôtel d'Uzès, possède un choix de tableaux des écoles flamande et françoise. On y voit un vieillard de Rhimbrand, gravé par Smith; il y a des Van Dyck, des Girardon, des Van Ostade, des Terburg et autres.

M. le baron de Bezenval, grand'croix de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, lieutenant général des armées du Roi, inspecteur général des Suisses et Grisons, lieutenant colonel des gardes suisses, rue de Grenelle, faubourg Saint-Germain,

près la barrière, possède un riche cabinet de tableaux des trois écoles.

M. Harand de Presle, rue du Sentier, est possesseur d'une belle collection de tableaux des trois écoles; on y voit un Guide, deux Morillos, des Rubens, des Vendick, Berghem, Wouvermans, Van Huysum, Teniers et autres; il y a joint de précieux ouvrages du fameux Boule.

M. le comte de Vaddeville, à la barrière Blanche, possède un choix de tableaux, au nombre desquels on voit deux beaux Ostade, un Mieris, un Vander Vert, dont le sujet est *Adam et Ève*.

M. de la Ferté, intendant des menus plaisirs, rue Bergère, possède de très-bons tableaux des écoles flamande et françoise.

M. de Beaujon, en son hôtel, rue du Roule, est possesseur d'une belle collection de tableaux des écoles hollandoise et françoise.

M. de la Reynière, fermier général, rue Grange Batelière, au delà du boulevard, possède de très-bons tableaux italiens et françois; on voit parmi ces derniers plusieurs Lemoine et quatre *Chasses*, de Desportes. On voit aussi chez lui des marbres très-beaux et très-rares.

M. le comte de Merle, rue de Bourbon, est possesseur d'une collection de tableaux, bien plus précieuse par le choix que par le nombre; on y voit *l'Avare*, de Teniers, plusieurs Wouvermans et autres.

M. de Montrillon, butte Saint-Roch, possède une collection de tableaux des trois écoles; on y trouve des Berghem, des Lairesse, des Wouvermans, des Van Huysum et autres excellents maîtres.

M. de Billy, cour du Louvre, possède une collection de tableaux des écoles d'Italie.

M. l'abbé Le Blanc, rue Neuve-des-Bons-Enfants, possède une collection de tableaux distingués parmi lesquels est un beau Poussin, représentant un *Repos en Égypte*, de trois pieds de large sur deux et demi de haut; on en connoît l'estampe; deux de Jean Paul Panini; il représente des *Ruines et monuments d'Italie*, de trois pieds de large sur deux et demi de haut; les deux plus précieux tableaux qu'on connaisse de Jean Vander Heyden, Hollandois, représentant des vues; plusieurs de Teniers

et autres. On y voit aussi des bronzes antiques, des vases et des porcelaines précieuses.

M. du Tartre, rue du Temple, est possesseur d'un choix précieux de tableaux des écoles flamande et hollandoise, parmi lesquels deux Berghem, un Van Huysum, un Van Welde.

M. le chevalier Lambert, banquier, possède une belle collection de tableaux, parmi lesquels sont des Berghem, des Van Ostade, des Wouvermans et autres de l'école des Pays-Bas; parmi ceux de la nôtre, on voit deux grands et superbes Vernet.

M. le marquis de Very, rue de Verneuil, possède un cabinet de tableaux.

M. de Prégigny, fermier général, rue des Jeûneurs, est aussi possesseur d'une collection de tableaux.

M. Dufresnoy, notaire, rue Vivienne, a formé une collection de tableaux de notre école; parmi les tableaux modernes qu'on y voit, sont des Vernet; la *Dame de Charité*, et le *Gâteau des Rois*, de M. Greuze.

M. le chevalier de Clere, rue Bergère, près l'hôtel des Menus-Plaisirs, possède une jolie collection de tableaux flamands, hollandois et françois.

M. Sireuil, rue de l'Évêque, Butte Saint-Roch, possède une collection de tableaux de différentes écoles. Cette collection n'est pas nombreuse; le tableau qui le flatte le plus, est le portrait original de *la Fontaine*, par Largillière : c'est un des chefs-d'œuvre de cet artiste ; on voit encore, chez cet amateur, une nombreuse collection de dessins de M. Boucher montés sous verre.

M. de Dammery, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, rue Copeau, près la Pitié, possède une nombreuse collection de tableaux et des dessins.

M. Wille, graveur du Roi, Quai des-Augustins, possède d'excellents tableaux de l'école flamande, plusieurs d'après Dietricy; un choix de dessins curieux et des estampes très-belles.

M. Charlier, peintre du Roi, rue Saint-Honoré, vis-à-vis le petit hôtel de Noailles, possède un joli cabinet presque tout formé de ses propres ouvrages; cette collection mérite l'attention des curieux surtout qui aiment la miniature.

MM. le marquis et le chevalier de Cossé ont déjà manifesté leur goût pour les arts, par des acquisitions de tableaux et de

dessins d'un bon choix. Les artistes se félicitent de les avoir pour amateurs.

M. le marquis DE SERAN, rue de Bourbon, près la rue des Saints-Pères, possède quelques tableaux fins de l'école flamande : il augmente sa collection de jour en jour.

M. DE SENNEVILLE, fermier général, au petit hôtel de Noailles, possède une jolie collection de tableaux, de dessins et de superbes estampes de chaque maître et la plus grande partie de l'œuvre de Rembrandt.

M. DE VALOIS, rue des Petits-Champs-Saint-Martin, possède une riche collection d'estampes anciennes très-remarquables par la beauté des épreuves ; parmi les œuvres entières qu'il a rassemblées, il en est une d'une beauté rare : c'est celle de Smith, de Londres.

M. DE SAINS-YVES, rue du Chantre, avec plusieurs beaux tableaux et dessins, possède une collection d'estampes de choix. Il possède aussi plusieurs œuvres complètes des anciens maîtres, parmi lesquelles on regarde comme unique en France, pour la beauté des épreuves, celle de Lucas de Leyde, où l'on trouve l'épreuve de l'*Espiègle*, qui est si rare, et l'œuvre d'Albert Durer.

M. D'AGENCOURT, fermier général, à l'hôtel des Fermes, rue Saint-Thomas du Louvre, possède une belle collection de dessins italiens, flamands et françois ; parmi ces derniers, de très-beaux par M. Boucher.

M. BERGERET, rue possède une collection de dessins françois et quelques tableaux estimés.

M. DE VASSAL DE SAINT-HUBERT, fermier général, rue Bergère, possède une collection de dessins italiens et françois, qu'il augmente chaque jour,

L'abbé DE SAINT-NOM, dont tout le monde connaît et rend justice aux talents, a formé une belle collection de dessins de l'école française ; il demeure rue du Roule, faubourg Saint-Honoré.

M. HALL, peintre du Roi, possède une belle collection de dessins des trois écoles.

M. DE BOURLAC, maison de M. Servat, rue des Bons Enfants, vis-à-vis l'hôtel de Toulouse, possède une riche collection d'estampes anciennes, surtout de l'école d'Italie. Il a, en très-belles épreuves, une grande partie de l'œuvre de Marc-Antoine.

SENTIMENTS DE NOËL COYPEL ET D'OUDRY

SUR LE COLORIS.

(SUITE) (1).

Hé bien, dit Damon, ce qu'ils nous ont laissé sont autant de livres publics qui peuvent instruire tous les peintres. Il n'y a qu'à bien examiner leurs ouvrages, les copier durant quelque temps considérable, et faire dessus toutes les remarques qu'on croira nécessaires pour en tirer du profit.

Ce n'est pas encore assez, repartit Pamphile. Quantité de peintres ont fait ce que vous dites sans aucun succès.

Dites donc, reprit Damon, comment vous voulez qu'on s'y prenne?

Je veux, dit Pamphile, que l'on s'y prenne de la façon que vous venez de dire; mais outre cela il faut avoir l'esprit tourné d'une manière à profiter de tout, à ne remarquer que ce qui est remarquable et à trouver les véritables causes des effets qu'on admire. Vous avez fort bien dit que les ouvrages de ces grands hommes étoient des livres où les préceptes du coloris étoient écrits; mais ignorez-vous que toutes sortes de personnes ne sont pas capables d'entendre tous les livres et d'en profiter, principalement quand ils sont aussi difficiles à entendre que ceux-là? Il y a des peintres qui ont copié le Titien durant beaucoup d'années, qui l'ont examiné du mieux qu'ils ont pu, et qui ont fait dessus toutes les réflexions dont ils ont été capables; mais qui, pour n'avoir pas fait celles qu'ils devoient, ne l'ont jamais compris; et c'est pour cela que les copies qu'ils ont faites avec tout le soin possible, et qu'ils croient être dans une grande exactitude, sont encore fort éloignées de la conduite qui se trouve dans les originaux.

M. Poussin, lui dis-je, n'aurait-il pas été de ces gens-là? Parlez-nous franchement, car pour avoir autant copié qu'il a fait les ouvrages du Titien, les siens n'en tiennent guères.

Vous parlez là, me repondit Pamphile, d'un homme dont la mémoire sera toujours en vénération à la postérité. Il a possédé si parfaitement le dessin, il a traité si doctement ses sujets, il a su enfin tant d'autres

(1) Voir la livraison d'août 1862.

parties nécessaires à la peinture, qu'on peut bien lui pardonner si les soins qu'il a pris à chercher le beau coloris ne lui ont pas réussi.

Vous tombez donc d'accord, reprit Damon, qu'il n'a pas compris l'artifice qui est dans les tableaux du Titien ?

Non, assurément, dit Pamphile, et la plus grande partie de ses ouvrages le font assez connaître. Il est bien vrai qu'après avoir copié les ouvrages du Titien, ses tableaux en avoient quelque chose ; mais ce n'en étoit que la superficie, et s'il avoit véritablement compris les maximes, les finesses et les délicatesses du Titien, il en auroit profité et les auroit, sans doute, fait valoir. Il avoit trop de bon sens pour n'en pas user de cette sorte. Le même esprit qui lui fit trouver des beautés dans les ouvrages du Titien jusqu'à s'attacher fortement à les copier pour en imiter le coloris, ce même esprit, bien loin de le lui faire abandonner, le lui auroit fait cultiver soigneusement, et ses derniers tableaux, qui sont les plus faibles en couleur, auroient dû être les plus forts.

L'on vous dira à cela, reprit Damon, que M. Poussin, dans ses commencements, fut d'abord attiré par la force que l'on voit dans les tableaux du Titien ; qu'il se laissa surprendre aux attraits de leur coloris, et que c'est pour cela qu'il fit tous ses efforts pour se l'acquérir ; mais que s'en étant approché de plus près, pour ainsi dire, et ses études lui ayant donné plus de lumière, il avoit trouvé que cette partie étoit dangereuse, comme parlent quelques-uns, et de peu de conséquence et qu'ainsi il devoit l'abandonner.

Je vous répondrai d'abord, dit Pamphile, que la peinture n'est faite que pour surprendre les yeux, que celle qui surprend le plus est la meilleure, et que si le coloris du Titien a surpris ceux de M. Poussin, il en peut surprendre d'autres, et ne fera en cela que ce qu'il doit faire. Pour ce qui est de dire qu'il est dangereux de bien colorier, un homme de bon sens ne doit point parler de la sorte ; les parties qui composent un art sont également nécessaires pour sa perfection.

La raison que l'on donne, reprit Damon, pour confirmer ce que je viens de vous dire, c'est qu'en s'attachant au coloris on néglige le dessin et que le charme de l'un fait oublier la nécessité de l'autre.

Pour lors, répliqua Pamphile, ce n'est pas la faute du coloris, mais de l'esprit qui est d'une trop petite portée, et qui ne peut, en toute sa vie, faire attention à deux choses en même temps. Ce ne sont pas de ces sortes d'esprit que demande la peinture ; elle ne reçoit dans ses bonnes grâces que ceux qui sont d'une grande étendue, ou qui sont si bien tournés et qui se savent si bien ménager, qu'ils ne s'attachent qu'aux choses qui doivent augmenter par degrés leurs connaissances. Les nouvelles études qu'ils entreprennent ne leur font point oublier celles qu'ils ont déjà faites, au contraire ils fortifient les unes par les autres et s'ef-

forcent de les acquérir toutes comme des moyens nécessaires pour arriver à leur fin. C'est de ce caractère qu'étoit l'esprit de Raphaël. L'ordre et la netteté avec laquelle il concevoit les choses ne lui ont jamais permis de rien oublier; il augmentoit toujours ses connoissances, et fortifioit par de nouvelles celles qu'il avoit déjà acquises.

Quoi, repartit Damon, ne croyez-vous pas que M. Poussin ait eu l'esprit d'une assez grande étendue pour la peinture?

Pardonnez-moi, répondit Pamphile, et c'est ce qui me fait croire que les copies qu'il a si heureusement faites du dessin de l'antiquité et tant d'autres belles choses, ne lui auroient point fait oublier l'artifice du coloris, s'il l'avoit une fois bien connuë. Ainsi, quoique pour être favorisé de la peinture il faille avoir, comme je viens de vous dire, l'esprit d'une grande étendue ou l'avoir bien tourné, il ne s'ensuit pas que tous ceux qui ont l'esprit de cette manière reçoivent également toutes les faveurs à la fois dont elle est dispensatrice. Elle en donne à celui-ci pour le dessin, à cet autre pour le coloris, tantôt pour le paysage, tantôt pour les animaux et tantôt enfin pour quelque autre talent, soit qu'elle les verse libéralement, ou qu'on les ait méritées par les recherches assidues qu'on en aura faites.

Mais encore, poursuivit Damon, d'où vient que cette connoissance du coloris, que vous dites que la plupart des peintres n'ont pas, leur est-elle si difficile à acquérir?

C'est, répondit Pamphile, qu'ils commencent par où il faut finir; ils se jettent dans le coloris avant que d'être suffisamment fondés dans le dessin, et que l'ignorance de celui-ci les embarrassant dans la pratique de l'autre, fait qu'ils n'en attrapent pas un. C'est encore parce que les jeunes gens ayant pris d'abord une méchante manière, ils s'en font une habitude dont pour l'ordinaire ils ne se retirent jamais. Ils n'ont pour modèles que les ouvrages de leurs maîtres, et ceux qui sont publics, ils estiment naturellement les premiers et se nourrissent insensiblement l'esprit par la vuë des autres. Et cela se fait avec d'autant plus de facilité, que ces ouvrages sont les objets qui se présentent les premiers à leurs yeux et à leur esprit. C'est enfin cette première liqueur, laquelle étant mise dans un vaisseau tout neuf y communique tellement son odeur, que quoi qu'on puisse faire pour l'en ôter elle y demeure longtemps. Ainsi les peintres qui se sont nourri l'esprit de cette sorte ont deux choses à faire fort difficiles: l'une de sortir de leur mauvaise manière, et l'autre d'en prendre une bonne.

Mais bien souvent leur vie se passe sans qu'ils aient seulement fait la première de ces deux choses.

D'où vient cela? lui dis-je.

C'est, continua-t-il, que l'habitude a passé jusqu'à l'organe, et que les

yeux du peintre voient les objets naturels colorés comme ils sont accoutumés de les peindre.

Et quel moyen donc de sortir de là? poursuivis-je.

Pour moi, dit Pamphile, supposé qu'on eût bien envie, je pense qu'il faudrait changer du blanc au noir et porter les choses dans l'autre extrémité durant quelque temps. Et si l'on fesoit bien, poursuivit-il d'un ton railleur, l'on interposeroit l'autorité des magistrats, afin d'interdire pour six ans aux peintres la laque et la terre verte.

C'est, en effet, repartit Damon, porter les choses dans l'extrémité. Je sais bien que les grands maux demandent de grands remèdes. Mais quel moyen de se passer d'une couleur aussi nécessaire qu'est la laque?

Je ne la retranche pas pour toujours, reprit Pamphile ; on y reviendroit comme un convalescent revient à la viande solide qu'on lui a défendue durant sa maladie, et d'autant plus que cette maladie étoit causée de réplétion.

Je vous entends fort bien, dit Damon; mais quand on revient en convalescence, savez-vous qu'on a ordinairement un trop grand appétit et principalement des viandes qui ont été défendues pendant la maladie?

Je le sais fort bien, répliqua Pamphile, et c'est pour cela que l'on ordonne au convalescent un régime de vivre jusques à ce que son estomac soit en état de digérer toutes sortes de viandes et d'en faire de bon sang. C'est pourquoi, après le remède de six ans dont je viens de parler, je voudrois que les peintres copiassent, sans discontinuer, deux ou trois ans des tableaux du Titien et des autres qui ont bien entendu le coloris, et qu'ils fissent tous leurs efforts pour en découvrir l'artifice, jusqu'à ce qu'ils eussent pris une bonne habitude et qu'ils fussent en état de se servir utilement de toutes leurs couleurs.

Le régime est merveilleux, dit Damon en se mettant à rire ; mais je ne tiens pas, continua-t-il, que l'exécution en soit aisée. Les tableaux bien conduits de la lumière et de couleur, tels que vous les demandez, sont rares, et la difficulté de les avoir pour quelque temps est assez grande.

L'amour est ingénieux, répliqua Pamphile, et quand on aime bien on ne trouve rien de difficile.

Quoi, vous voulez, lui dis-je, que le peintre traite son art comme un amant fait sa maîtresse?

Oui, répondit Pamphile, si lui-même à son tour en veut être caressé. C'est pourquoi je vous disois tout à l'heure que pour obtenir les bonnes grâces de la peinture, le plus sûr est de les mériter. Il est vrai que l'on trouve peu de beaux tableaux à copier, mais si l'on ne peut pas avoir des originaux, que l'on se contente de belles copies, que l'on en termine seulement les bons endroits, et que l'on néglige, si l'on veut, le reste; que l'on voie souvent les cabinets des particuliers et celui du roi toutes les fois qu'on le pourra.

Vous abandonnez bien votre ami Rubens dans l'occasion, interrompit Damon; êtes-vous brouillé avec lui depuis que je vous ai ouï tant priser ses ouvrages?

Je vous en allois parler quand vous m'avez interrompu, dit Pamphile, quoique je n'aie rien à ajouter à ce que je vous en ai dit autrefois. Je vous dirai seulement, à cause de la matière que nous traitons et de l'endroit où nous sommes tombés, que le meilleur conseil que j'aurois à donner aux peintres dont nous parlons, si j'étois capable de leur en donner, ce seroit de voir pendant un an, tous les huit jours une fois, la galerie du Luxembourg, de quitter toutes choses et de ne rien épargner pour cela. Ce jour seroit sans doute le plus utilement employé de la semaine. Rubens est, ce me semble, celui de tous les peintres qui a rendu le chemin qui conduit au coloris plus facile et plus débarrassé, et l'ouvrage dont je vous parle est la main secourable qui peut tirer le peintre du naufrage où il se seroit innocemment engagé.

Il faut joindre cela au régime, dit Damon en souriant. Je sais bien, continua-t-il, que Rubens est un de vos héros de peinture, et que vous avez toujours estimé l'ouvrage qui est dans la galerie du Luxembourg comme une des plus belles choses qui soient dans l'Europe, si l'on en retranchoit, disiez-vous, en beaucoup d'endroits, le goût de dessin dont il n'est pas question présentement. Mais tout le monde n'est pas de votre avis, et ceux qui sont d'un sentiment contraire disent qu'on trouve peu de vérité dans les ouvrages de Rubens quand on les examine de près, que les couleurs et les lumières y sont exagérées, que ce n'est qu'un fard, et qu'enfin ce n'est point ainsi que l'on voit ordinairement la nature.

Oh, le beau fard! s'écria Pamphile, et plût à Dieu, mon cher Damon, que les tableaux qu'on fait aujourd'hui fussent fardés de cette sorte! Ne savez-vous pas que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, et que le plus grand trompeur en cet art est le plus grand peintre. La nature est ingrate d'elle-même; qui s'attacheroit à la copier simplement comme elle est et sans artifice, feroit toujours quelque chose de pauvre et d'un très-petit goût. Ce que vous nommez exagération dans les lumières est une admirable industrie qui fait paroître les objets peints plus véritables, s'il faut dire ainsi, que les véritables mêmes. C'est ainsi que les tableaux de Rubens sont plus beaux que la nature, laquelle semble n'être que la copie des ouvrages de ce grand homme. Et quand les choses, après être bien examinées, ne se trouveroient plus justes, comme vous le supposez, qu'importe, pourvu qu'elles le paroissent, puisque la fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux?

Cet artifice, dit Damon, est à mon avis merveilleux dans les grands ouvrages.

C'est aussi dans ceux-là, reprit Pamphile, où l'on voit que Rubens l'a rendu plus sensible à ceux qui sont capables d'y faire attention et de l'examiner, car aux personnes qui ne s'y connaissent que peu rien n'est plus caché que cet artifice.

Et Vandeck, interrompit Damon, ne trouvera-t-il point ici quelque chose?

Quand je parle de Rubens, reprit Pamphile, j'entends, comme vous le savez, toute son école; néanmoins vous avez raison de vouloir qu'on fasse un cas particulier de cet illustre disciple, puisque s'il n'a pas eu tant de génie que son maître, ni tant de talent pour les grandes exécutions, il l'a surpassé en bien des rencontres dans certaines délicatesses de l'art, et il est constant qu'il a fait des carnations plus fraîches et plus véritables que Rubens.

De sorte, dit Damon, que vous seriez fort étonné si vous voyiez un prompt changement dans ses peintures qui sont dans l'habitude d'un mauvais coloris ?

Oui certes, répondit Pamphile, car ils prennent un chemin fort oppose à celui dont je viens de vous parler ; mais ce qui me surprend extrêmement, c'est que la plupart de ceux qui louent et qui admirent les tableaux bien coloriés, bien loin de prendre la peine de vouloir les imiter dans ce qu'ils font, veulent qu'on donne des louanges à leurs tableaux qui à l'égard de cette partie en sont extrêmement éloignés. Ainsi, jugez vous-même s'il y a lieu d'espérer ce changement si prompt, lequel ne se peut faire qu'en profitant de la vue des belles choses.

Il ne laisse pas, interrompit Damon, d'y avoir dans Paris beaucoup de beaux tableaux.

Ce que vous dites est vrai, reprit Pamphile; mais il semble que la vue de ces beautés ne serve qu'à jeter la plupart des peintres dans une profonde léthargie au lieu de les éveiller et de leur ouvrir l'esprit. C'est une insensibilité pour ces choses-là que je ne conçois pas. Vous diriez qu'ils sont comme ces oiseaux de nuit auxquels la lumière du soleil est inutile et qui ne sauroient même la supporter. En effet, ils regardent avec admiration les ouvrages d'un piètre Teste, qui sont un chaos d'extravagances, et ils ne connaissent pas seulement le nom d'Otho Vaenius, dont les ouvrages méritent assurément beaucoup de louanges.

Otho Vaenius, répéta Damon; n'est-ce pas lui qui a fait les emblèmes d'Horace, ceux des amours divins et profanes et la vie de saint Thomas d'Aquin?

Lui-même, dit Pamphile.

Il est vrai que je n'en ai jamais ouï parler à aucun peintre, continua Damon, et c'est peut-être qu'il n'a pas fait beaucoup d'ouvrages.

C'est pour cela, répliqua Pamphile, qu'on les doit d'autant plus tenir chers et les conserver plus soigneusement.

Mais il semble, dit Damon, que ses figures sont un peu courtes.

Si cet excellent homme, répondit Pamphile, a quelquefois dessiné ses figures un peu courtes, il a bien de quoi se faire estimer d'ailleurs. Il avoit un génie facile, sage, modéré, et n'empruntoit jamais rien des œuvres d'autrui. Il donnoit à ses figures tel caractère de passion qu'il vouloit, et les expressions en sont pour la plupart belles et naturelles. Les pieds et les mains en sont correctement dessinés, les draperies bien jetées, les plis beaux et dans la place qu'il est nécessaire pour marquer agréablement les uns et pour en conserver les masses.

Mais ce qui se voit par excellence dans ses ouvrages, c'est une admirable intelligence de lumières et d'ombres sur les figures en particulier, et dans toute l'économie de l'ouvrage; enfin l'on voyoit un grand art partout. Aussi ne vous en étonnerez-vous pas quand je vous dirai qu'il étoit le maître de Rubens. Et avec tous ces avantages, les livres que vous venez de me nommer demeurent dans l'oubli et sont comme enterrés à l'égard des peintres dont nous parlons, qui ne le connaissent pas.

Il ne faut pas s'en étonner, dit Damon, car il y en a, ce me semble, bien peu qui aient du goût pour ces sortes d'effets de lumières.

Mais n'y a-t-il que les livres d'Otho Vaenius où l'on voit cet agréable artifice du jour et de l'ombre?

Pardonnez-moi, répondit Pamphile; tout ce qui se voit de bien gravé d'après les ouvrages du Titien et d'après ceux de l'école de Rubens en donne encore l'intelligence.

Et qu'appelez-vous bien graver? reprit Damon. Est-ce couper le cuivre hardiment, comme Goltius, ou poliment comme Bloemart et Natalis?

Ce n'est pas cela précisément, répliqua Pamphile; la première façon que vous attribuez à Goltius n'y est pas même fort propre, puisque, pour bien graver, il ne faut pas, s'il est possible, que le graveur se fasse reconnaître dans son ouvrage. Il doit simplement faire en sorte que l'estampe gravée fasse le même effet, à la couleur près, que le tableau qu'on se propose d'imiter.

Tous les graveurs, dit Damon, ne font-ils pas cela?

Non, vraiment, repartit Pamphile, et il y en a peu qui le sachent faire, lors principalement qu'ils ont à graver un tableau bien colorié et bien entendu de lumières et d'ombres. Ils en imitent les figures comme si elles étaient de sculpture et comme d'une même couleur. Cependant les oppositions qui se trouvent dans les tableaux, par les différents tons des couleurs, contribuent extrêmement à leur donner de la force; ce n'est pas merveille si leurs estampes paroissent fades, et bien loin de donner de l'estime pour les originaux, elles ne servent qu'à les déshonorer. Ce n'est pas qu'il soit toujours nécessaire d'imiter les corps des couleurs par les degrés du clair-obscur; mais il se trouve souvent des occasions où il le

faut faire indispensablement. Pour les manières polies que vous attribuez à Bloemart et à Natalis, elles sont, sans contredit, les plus agréables quand les choses dont je viens de vous parler s'y rencontrent. Mais, parmi toutes les estampes où l'on voit ce bel artifice du clair-obscur, celles qui ont été gravées d'après les œuvres de Rubens me semblent d'une beauté imcomparable.

Et moi, dit Damon, j'ai vu de nos peintres, et des plus habiles, qui ne pouvoient souffrir ces estampes, parce que, disoient-ils, elles sentoient le flamand.

Si par sentir le flamand, reprit Pamphile, ils entendent être dessiné d'un goût qui sente l'air du pays, on peut leur pardonner cette délicatesse ; mais si par sentir le flamand, ils entendent faire un grand effet et tromper les yeux par des objets qui paraissent véritables et par l'artifice des lumières et des ombres qu'ils n'ont pas coutume de voir ailleurs, ils n'ont assurément pas raison. Il faut estimer les choses pour ce qu'elles valent. Il n'y a point de tableau parfait, et les plus beaux ne sont estimés tels que pour être les moins mal. Il est donc ridicule de mépriser un ouvrage qui n'est défectueux que par une seule chose quand il est recommandable par beaucoup d'autres. Si le dessin n'est pas ce que l'on doit estimer davantage dans les estampes de Rubens, il y a assez d'autres parties qui les rendent considérables et qui, malheureusement pour les peintres dont vous parlez, ne leur sont point connues ; et la manière dont vous dites qu'ils les rejettent est une grande conviction de leur ignorance.

Je les interrompis là-dessus pour leur demander ce que l'Académie avait conclu sur cette matière.

Rien, me répondit Pamphile, et je trouve qu'ils ont fait sagement. Il ne faut pas se presser si fort de conclure : il est bon de reprendre à plusieurs fois sur les matières qui sont de quelque conséquence.

Les lumières ne viennent pas tout d'un coup, et ce que l'on a condamné dans un temps est bien souvent approuvé dans un autre par des raisons plus fortes. Il faut chercher de bonne foi la vérité, et s'y rendre quand on l'a une fois trouvée.

Il est vrai, dit Damon, que voilà la troisième conférence qui se fait sur cette matière. Mais quand on auroit décidé quelque chose, seroit-ce un crime de revenir contre et de proposer ses raisons ?

Je ne le crois pas, dit Pamphile ; la vérité doit être toujours bien reçue, et l'on doit fléchir le genou devant elle en tout temps et en tout lieu.

Damon voulut encore demander quelque chose, mais Pamphile le faisant souvenir qu'il étoit tard, lui dit que ce seroit pour une autre fois. Là-dessus, après quelques civilités de part et d'autre, ils se retirèrent chez eux et me laissèrent fort satisfait de leur entretien.

APPENDICE AU DIALOGUE SUR LE COLORIS.

ABRÉGÉ DE LA VIE DE NOËL COYPEL.

Noël-Nicolas Coypel, peintre ordinaire du roi et professeur de son Académie royale de peinture et sculpture de Paris, mourut en cette ville le 14 décembre 1737, âgé de 45 ans et un mois. Il était fils (*neveu*) de Noël Coypel et d'Anne-Françoise Perin, et il parut dès sa plus tendre jeunesse qu'il avoit hérité de ses parents le talent de la peinture; car son père, aussi peintre ordinaire du roi et directeur de ses Académies de Paris et de Rome, s'est acquis, avec justice, par quantité de beaux tableaux, une honorable réputation ; et sa mère a eu celle de peindre elle-même de fort bon goût. Noël-Nicolas fit, à l'âge de 21 ans, deux tableaux pour la chapelle de la Communion, de Saint-Nicolas du Chardonneret, dont l'un représente *la Manne*, et l'autre *Moïse qui frappe le rocher*, qui donnèrent de justes espérances de ce qu'il devoit être dans la suite. Sa réputation s'établit parmi les connaisseurs par le beau tableau qu'il fit de *l'Enlèvement d'Europe*, qui fut exposé dans la galerie d'Apollon. On y remarque le génie dans toute la composition, et le bon goût dans la manière élégante de dessiner les femmes, aussi bien que le choix et la variété pour les airs de tête. Quantité d'autres ouvrages qui sont dans les cabinets des curieux lui ont confirmé cette réputation. Mais rien ne lui a fait plus d'honneur que la coupole de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sauveur, peinte en 1731. Elle représente le ciel ouvert, et Notre-Seigneur et toute la cour céleste qui s'empressent d'accueillir la Vierge, dont le grand tableau de l'autel représente l'Assomption. On a admiré dans le tout ensemble beaucoup d'harmonie et d'intelligence du clair-obscur, et il a fait voir dans cet ouvrage hardi une heureuse imitation des Italiens, en introduisant des figures de relief colorées parmi celles de plate peinture. Le temps décidera si cette nouveauté qui fait d'abord beaucoup d'effet, sera de durée et méritera d'être continuée. Il est fâcheux pour les amateurs de la peinture que la mort ait aussitôt enlevé un si excellent sujet et dont les talents se manifestant de plus en plus auroient infailliblement enrichi sa patrie de quantité de bons morceaux. On recherche avec empressement ses dessins; et ses tableaux de cabinet ont fort augmenté de prix. Il paroît qu'il avoit fait une étude particulière des grâces du Corrége, et du tour aimable du Parmesan, sans négliger la belle nature qu'un peintre doit toujours regarder comme son premier et plus assuré modèle. On croit être obligé d'ajouter ici que l'illustre

peintre que nous regrettons a eu toutes les qualités du cœur qui forment l'honnête homme et qui doivent rendre sa mémoire précieuse.

RÉFLEXIONS SUR LE COLORIS

PAR OUDRY.

Un artiste qui réussirait à disposer sur la toile le sujet que son génie lui aurait inspiré, qui dessinerait bien les contours de ses figures, qui en rendrait les expressions avec vérité, qui en balancerait les groupes avec art, ne serait point encore un peintre. On ne pourrait le regarder que comme un habile dessinateur, s'il ne savait pas donner à chaque objet la teinte qui lui est propre, s'il ne connaissait pas l'harmonie qui résulte des tons variés des couleurs, s'il ignorait enfin cette sage distribution des lumières et des ombres qui procure aux yeux du spectateur du repos et de la satisfaction, et donne à l'ensemble du tableau un effet séduisant. Il est possible qu'un peintre parvienne à cette dernière partie du coloris que l'on appelle le clair-obscur; parce que la nature pour le produire est subordonnée à des lois dont elle ne s'écarte pas, et que tout observateur attentif peut connaître. Mais quelle règle conduirait l'artiste dans la route de l'harmonie des couleurs? Qui lui donnera cette intelligence qui met en valeur une teinte par comparaison à une autre? Qui lui indiquera ces reflets que les corps colorés empruntent mutuellement et font que quelques-uns se prêtent plus d'éclat tandis que d'autres en s'approchant, perdent de celui qu'ils avaient? Personne n'ignore encore que les couleurs artificielles ne peuvent jamais atteindre au brillant et à la vérité de celles qu'offre la nature; le peintre ne peut donc faire valoir les siennes que par comparaison, soit en affaiblissant les unes, soit en exagérant les autres. Mais toutes ces connaissances demandent un tact fin et délicat, une étude assidue d'après le naturel, beaucoup de réflexions, une vue saine et assez délicate pour juger de la beauté, de la vérité et de la variété des couleurs et de leurs nuances. Un défaut de sensibilité dans l'organe de l'ouïe fera qu'un homme ne sera jamais bon musicien; un défaut de conformation dans celle de la vue empêchera de même qu'un artiste parvienne à obtenir cette partie intéressante de la peinture dont nous parlons. Ceux qui ont la vue faible voient les objets un peu éloignés souillés de teintes étrangères, lors même que ces objets paraissent à d'autres personnes qui sont à une égale distance, mais qui ont bonne vue, revêtus d'une couleur vigoureuse. Nos humeurs peuvent encore être regardées comme autant de transparents de couleurs qui changent à notre égard celle des objets. Une

personne, par exemple, qui a la jaunisse, ne croit-elle pas apercevoir une teinte jaune répandue sur tout ce qui l'environne? Les maladies, l'âge altèrent pareillement la pureté de ce genre de sensation. Le plus grand coloriste méconnaîtra dans sa vieillesse les plus beaux ouvrages qu'il aura faits étant jeune (1).

Tant de causes morales et physiques qui s'opposent à la connaissance du coloris font que les plus habiles maîtres dans cette partie nous laissent toujours quelque chose à désirer. Depuis plus de trois cents ans que la peinture est ressuscitée, à peine compte-t-on six artistes qui aient connu le secret de flatter les yeux par la richesse et la vérité des couleurs. C'est néanmoins cet art enchanteur qui caractérise le vrai peintre, et qui faisait dire à quelqu'un : Je voudrais être Raphaël, mais le Titien est un plus grand peintre. Ce fut le Giorgion de l'école de Venise qui forma le Titien; et si ce dernier a fait courir quelques artistes dans la carrière du coloris, on peut dire que c'est le Giorgion qui la leur a ouverte. Il est le premier qui ait employé les couleurs fières et su joindre à une grande vigueur de coloris beaucoup de suavité. Il a peint ses carnations avec une franchise qui imite la fraîcheur de la chair; l'on croit voir circuler le sang dans les veines. Il possédait parfaitement l'intelligence du clair-obscur. Ses paysages sont d'un goût exquis pour la couleur. Les oppositions en rendent les effets très-piquants.

Paul Véronèse, de la même école, plaît surtout par la pureté de son pinceau. Ses couleurs locales sont rendues avec beaucoup d'intelligence. Ses draperies surtout ont un brillant, une variété, une richesse qu'on ne peut se lasser d'admirer. Le coloris de Rubens, peintre de l'école flamande est plus cru. Il nous l'a rendu par cette raison plus sensible Ce maître avait pour maxime de ne point trop agiter ses teintes par le mélange, afin de conserver dans ses tableaux, les plus grands et les plus éloignés de la vue, le caractère des objets et la fraîcheur des carnations. Personne n'a porté plus loin l'intelligence du clair-obscur.

Il a peint la galerie du Luxembourg, où entre autres beautés on admire des reflets de lumière admirables.

Le pinceau de Vandeick, son élève, est plus léger, plus coulant; il a mieux fondu ses couleurs, ses carnations sont plus délicates et plus tendres que celles de Rubens. Mais il le cédait à ce grand maître pour la vivacité du génie et la poésie de la composition. Rembrant, de la même école, peut être regardé comme un des plus habiles maîtres dans la

(1) L'historien des peintres nous rapporte que le Titien, le premier coloriste de l'école de Venise, gâta, sur la fin de ses jours, quelques-uns de ses tableaux, en voulant les retoucher. Ses élèves, s'en étant aperçus, mirent ses couleurs en détrempe; quand il sortait, ils effaçaient avec une éponge ce nouveau travail. C'est ainsi qu'il nous ont conservé plusieurs belles choses que nous avons de lui.

science du coloris. La force et la vérité caractérisent ses ouvrages ; il réussissait surtout dans les portraits. Celui de sa servante, qu'il exposa un jour à sa fenêtre, trompa tous ceux qui le virent. Sa touche est fière : il s'est toujours écarté de la manière finie et léchée, si ordinaire aux peintres de son pays. Il répondit à celui qui lui reprocha que sa façon d'employer les couleurs rendait ses tableaux raboteux, qu'il était peintre et non teinturier. Sa gravure à l'eau-forte tient beaucoup de sa manière de peindre, elle est expressive et spirituelle.

Un élève plein d'une juste admiration pour ces grands modèles, se met à copier leurs ouvrages. Il transporte fidèlement sur la toile ce qu'il aperçoit dans l'original. Il met du blanc où il voit du blanc, du rouge où il voit du rouge. Cette étude souvent répétée lui donnera un assortiment de teintes d'après les meilleurs coloristes ; mais s'il croyait avec ce secours pouvoir aussi bien colorer que ces grands maîtres, il se tromperait aussi lourdement qu'un musicien français un peu novice, qui ayant recueilli les plus beaux traits d'harmonie des musiciens italiens, s'imaginerait être en état de les égaler dans ses compositions et posséder l'art de faire naître en nous les vifs sentiments qu'excite la musique italienne. Un tableau du Titien nous enchante par les tons de son coloris, par l'accord qui en résulte ; mais qu'on ne s'y méprenne pas, ces tons ne produiraient plus le même effet, s'ils étaient transportés ailleurs. Ils appartiennent essentiellement à telle et telle composition. Le moindre déplacement les rendrait faux et choquants.

Pour se convaincre de cette vérité, il suffit de faire réflexion qu'il y a toujours une différence entre une composition et une autre, soit pour l'heure de la journée, le moment de l'action, le lieu où se passe la scène, soit pour la distribution des groupes, l'éloignement ou la proximité des corps colorés, soit enfin pour l'âge, la condition ou le sexe des personnages qu'on emploie ; or, toutes ces différences en occasionnent nécessairement dans le coloris. Ce n'est donc pas assez à un élève de copier des tableaux de l'école vénitienne, il faut encore qu'il se rende compte des motifs que le peintre a pu avoir pour colorier telle partie de son tableau de telle façon. Mais comment parviendra-t-il à pénétrer les véritables causes des effets qu'on admire dans les ouvrages les mieux peints ? Est-ce en raisonnant sur les couleurs ? Non, mais en comparant les sensations que ces peintures font naître en lui, avec celles qu'il a éprouvées à la vue des objets naturels. Notre raisonnement est donc ici réduit à le céder au sentiment. Mais pour le perfectionner, ce sentiment, il faut souvent interroger la nature.

Toutes les réflexions de M. Oudry tendent à nous placer vis-à-vis ce modèle universel des beaux-arts, à nous le faire voir avec des yeux attentifs. M. de Largillière, son maître, lui en avait de bonne heure fait une

loi. « Un jour, c'est M. Oudry qui parle, il me conseilla de peindre des fleurs ; je lui en apportai de toutes les couleurs. Il me dit que c'était pour me former dans le coloris qu'il m'avait proposé cette étude, mais que le choix que je venais de faire était peu propre pour remplir cet objet. Il me conseilla donc d'en prendre de toutes blanches, ce que je fis, lorsque je les eus placées devant moi, il vint se mettre à ma place. Après les avoir posées sur un fond clair, il commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre elles étaient très-brunes sur ce fond, et que du côté du jour elles se détachaient dessus en demi-teintes assez claires pour la plus grande partie. Ensuite il approcha le blanc de ma palette du clair de ces fleurs qui était très-blanc, mais dans un degré inférieur. Il me fit voir en même temps que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demanderaient à être touchés de blanc pur, n'étaient pas en grande quantité relativement aux endroits en demi-teintes, et que même il y avait très-peu de ces premières demi-teintes. Il me fit concevoir que c'étaient ces dégradations de ton qui formaient la couleur du bouquet et de tout autre objet auquel on veut donner un relief, effet qu'on obtient principalement par de larges demi-teintes. Après ce détail, il me fit remarquer les endroits privés de reflets et les touches de brun très fortes, qu'on apercevait dans le centre des ombres. Souvenez-vous encore, me dit-il, de prendre vos avantages du côté des ombres, afin de n'être pas obligé de vous noyer dans les clairs, de les étendre et de les charger de couleurs pour faire briller votre objet. Posez enfin comme une règle générale que tout ce que vous pourrez faire par cet artifice, de ne jamais chercher à le rendre par l'épaisseur de la couleur, parce qu'étant appliqué sur une superficie plate, elle ne contribue en rien à l'effet du tableau, elle peut même le détruire, excepté dans de certains cas fort rares. Rempli de ces instructions, continue M. Oudry, je m'appliquai à les mettre en pratique. Je fus surpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisait ; toutes mes fleurs paraissaient très-blanches, quoique le blanc pur fût employé en peu d'endroits et qu'elles fussent pour la plupart rendues par de larges demi-teintes ; mon bouquet dans tout son pourtour tenait sur son fond sa masse colorée, pour ne pas dire brune ; les coups de force dont je l'avais frappé dans les ombres, l'avaient rendu d'une vigueur étonnante ; l'espèce de blanc que j'avais donné à mon bouquet était très-vrai, parce que j'avais pris soin de m'aider de la comparaison de différents objets qu'offre la nature : on sait qu'il n'y a point de procédés qui puissent donner à un corps coloré la teinte précise que l'on souhaitait ; ce n'est que par comparaison que l'on peut y parvenir. Supposons que l'on veuille peindre sur une toile un vase d'argent, l'idée générale que l'on se fait de la couleur de l'argent, est qu'elle est blanche, mais pour donner ce blanc caractéristique il faut déterminer la véritable couleur du métal. »

Comment y parvenir? Le voici : mettez auprès de votre vase plusieurs autres corps blancs, comme linge, papier, satin, porcelaine; ces différents blancs vous feront apprécier celui que vous cherchez, vous connaîtrez par la comparaison que les teintes de l'un de ces objets n'est jamais celle de l'autre. Vous éviterez, par ce moyen, les fausses couleurs qu'autrement on court risque d'employer. Il arrive encore souvent qu'un artiste manque le but qu'il se propose, parce qu'il n'a pas su s'aider de ce qui l'environne, pour juger sainement de l'effet que les objets qu'il veut peindre doivent produire sur le fond qu'il leur destine, dans son tableau. On sait que chaque objet fait toujours masse sur le fond qui le reçoit; si c'est un fond privé de lumière et par conséquent d'une couleur foncée, il tient sa masse claire; si c'est un fond clair, il aura sa masse colorée ou brune si l'on veut. Lors donc que, le pinceau à la main, l'élève voit son objet sur un plan privé de lumière, tandis que, sur sa toile, il lui destine un fond clair, il est inévitable que l'objet au lieu de se détacher du champ du tableau, semble au contraire le percer. Ceci arrivera pareillement si l'objet que la nature lui aura présenté sur un fond clair, occupe dans son tableau un plan privé de lumière. Or, rien n'est plus contraire à l'illusion que doit produire la peinture. Pour éviter ce défaut, M. Oudry donne un conseil bien simple, et qui cependant est mis rarement en pratique. Lorsque vous avez déterminé le fond sur lequel vous voulez transporter l'objet naturel que vous imitez, notre coloriste français vous conseille de mettre derrière cet objet une toile du même ton de lumière que le plan du tableau; il demande même pour plus de justesse que l'on couche sur cette toile une couleur pareille à celle de ce plan. Si on a par exemple une figure à mettre en opposition sur un ciel bien clair, il faut que cette toile en ait la couleur. Si c'est sur une architecture piquée de lumière, la toile devra avoir une teinte de couleur de pierre, si c'est sur un paysage, sur un lambris, sur quelque fond encore plus sourd, changez la toile d'une couleur approchante. Il serait encore avantageux d'avoir l'attention, lorsqu'on travaille sur un fond piqué de clair, de tourner la toile de façon qu'elle fût frappée du jour; dans les fonds sombres, il faudrait faire le contraire. Les bons maîtres de l'école flamande ont rarement manqué de prendre toutes ces précautions. Lors même qu'ils ont eu plusieurs objets à peindre, ils ont cherché à les rassembler sous leurs yeux. Ils en ont tiré cet avantage de connaître sainement les rejaillissements des couleurs les unes sur les autres, et d'une partie de la lumière des objets éclairés sur ceux qui sont dans l'ombre; ils étaient persuadés que les accroissements de ton que les corps colorés acquièrent les uns auprès des autres étaient d'autant plus indifférents à connaître, que c'était souvent le seul moyen de suppléer au défaut de l'art, et de rendre ou du moins de faire paraître les objets peints sous la véritable couleur locale des naturels.

Les jeunes peintres donnent différents fonds à leurs figures; mais est-ce en prenant garde à ce qui est de plus avantageux au tableau? Non, ils mettent du clair ou du brun par caprice. Les oppositions que l'on fait ainsi au hasard sont presque toujours faites à contre-sens; elles ôtent le véritable ton à l'objet représenté; elles le font percer en vingt endroits. Si dans des tableaux, dont on peut réunir les modèles et les placer avantageusement devant les yeux, on voit la nature si peu consultée, à plus forte raison sera-t-elle négligée dans les sujets qui comportent de grandes machines et où se trouvent différents plans.

Qui n'est choqué, par exemple, de voir dans des tableaux, d'ailleurs bien composés, de grandes masses noires sur le devant de la scène? Les terrasses, les draperies, les personnages s'y présentent sous une couleur également foncée. L'artiste a voulu nous rendre, par ce moyen, les effets de lumière plus piquants et repousser les figures du second et troisième plan. Mais ces figures coloriées, à l'ordinaire, vous font paraître les lumières comme une troupe de nègres. Cependant celles-ci ne peuvent être supposées toutes dans l'ombre que par le moyen de quelque corps solide qui les prive du grand jour; mais cette privation comme on le voit dans la nature ne leur fait jamais perdre leur propre couleur. Il n'y a que dans les côtés des objets, où les reflets ne peuvent aller, que les couleurs se confondent, et qu'il est permis de pousser les bruns autant qu'on le veut et qu'il est nécessaire pour l'effet général de la machine. Ce que l'on a encore plus de peine à comprendre, c'est de voir des peintres d'une réputation établie, qui se servent de ces repoussoirs dans des sujets de grande composition dont la scène est censée se passer en pleine campagne. Ces grandes masses ombrées ne peuvent l'être que par un nuage; mais qui ne se rappelle combien l'ombre qu'il produit est éloignée d'un noir outré et monotone? Dans ces masses ombrées que présente la nature, les couleurs locales conservent leurs nuances et leurs variétés, et néanmoins ces masses se détachent de celles qui sont éclairées par le grand jour. Qui enseigne donc aux sectateurs des repoussoirs à barbouiller leurs tableaux, à les noircir comme ils font tous les jours (1)?

Mais, si on proposait à ces artistes de n'employer les tons les plus sombres que sur le second plan de leurs tableaux, ils en seraient sans doute étonnés. Cependant la nature nous en donne souvent des leçons.

S'ils savaient en profiter, ils en retireraient cet avantage de procurer à la scène de leur tableau une bien plus grande étendue, qu'ils ne peuvent

(1) Les masses ombrées contribuent à la magie du tableau, et l'effet en est tous les jours sous nos yeux. Ce n'est donc point pour qu'on les rejette, que les grands maîtres s'élèvent contre, mais afin que ceux qui ne les ont jamais employées que par routine apprennent à leur donner ces demi-teintes ou ces dégradations de tons qu'enseigne la nature.

faire avec leurs plans par échelons, et qui semblent comme entassés les uns sur les autres.

M. Oudry, qui nous donne ces utiles remarques, avait observé plusieurs fois, d'après le naturel, le grand effet que produit la masse brune placée sur le second plan.

« Je me souviens entre autres, nous dit cet observateur intelligent, d'un grand bâtiment qui était en opposition sur une futaie. Comme le tour était un peu éclairé par derrière, la masse de cette espèce de forêt était très-brune et le bâtiment, qui était privé de lumière, se détachait dessus en reflets. Tout ce qui était sur le devant ne tenait en aucune façon de cette masse brune, les groupes à portée de recevoir la lumière paraissaient d'un brillant admirable. Lorsque la plus grande force en brun est employée sur le second plan du tableau, on doit regarder comme un principe capital que tout ce qui se trouve sur le devant du tableau est clair et vague. En supposant même les objets placés sur ce premier plan privé de lumière, ils ne doivent participer en rien des couleurs sombres du second. Ces objets tout privés qu'ils sont de lumière, ils doivent en faire masse dessus en reflets et d'un ton subordonné; ceci n'exclut cependant pas l'emploi de certaines touches vigoureuses. Un artiste peut se convaincre par lui-même de tous ces effets, parce qu'ils sont répandus partout. Ce n'est même qu'en faisant ces observations utiles, qu'il peut se nourrir le génie et nous donner des choses neuves, dont on ne se doute pas même par le simple raisonnement. Qui n'est persuadé, par exemple, qu'un paysagiste qui se transporterait à la campagne, pour juger par lui-même des objets qu'il doit rendre, qui placerait sur les plans qu'il aurait arrêtés dans sa composition quelques personnes de sa compagnie ou prises sur les lieux, afin de voir l'effet qu'elles y feraient et par leur couleur, et par leur contour, parviendrait à produire des tableaux bien plus séduisants que tout ce que l'on voit communément. La nature adresse partout la voix à l'artiste intelligent et attentif dans les temples, dans les palais, dans les promenades publiques. La scène de votre tableau suppose-t-elle le dedans d'un temple, entrez dans une église ancienne ou moderne, vieille ou neuve, suivant que votre sujet l'exigera; examinez si les personnes que vous y trouverez sont masse colorée contre l'architecture ou quel autre objet il en résulte. Remarquez celui qu'elles produisent sur le sol ou le pavé de l'église, suivant qu'il se trouve éclairé par le jour qui entre par les croisées. Faites attention à la lueur qui environne ces différents centres de lumière, à la route que suit cette lumière, aux dégradations qu'elle éprouve en se répandant. Observez surtout les ombres de l'architecture, par rapport à celles des figures, les reflets ou le rejaillissement que les différentes couleurs des habillements produisent les unes sur les autres. Vous verrez, presque

toujours, vos figures colorées contre l'architecture (1); elles se détacheront de dessus le pavé en brun; elles paraîtront, sans équivoque, debout sur leur plan. Instruit par vos propres observations, vous ne tomberez pas dans le défaut, assez commun, de faire paraître par la mauvaise distribution de la lumière ces figures couchées. La nature vous fera encore voir qu'il est faux que des pieds puissent jamais se trouver bien éclairés sur une terrasse ou sur un pavé fort brun. Quand même ils poseraient sur une étoffe noire, ils feraient masse claire avec cette étoffe, ils n'en seraient détachés que par leur propre couleur, et avec cet accord qu'ont des corps colorés également exposés à la lumière. Ce dernier principe s'élève contre ces peintres qui cherchent à surprendre l'admiration des amateurs un peu novices par des effets de clair-obscur hasardés. Pour faire valoir dans une demi-figure un bout de tête et faire briller un coup de lumière, sur le front ou sur le menton, ils couvrent tout le reste de leurs tableaux d'un noir général. Rembrant semble les autoriser dans cette pratique; mais quand ce maître visait à cet effet, il employait un art infini à le faire passer, il cherchait du moins à en racheter l'abus par de grandes beautés. Plusieurs artistes ont voulu l'imiter sans avoir les richesses de son génie. Le spectateur qui contemple leurs ouvrages se retire choqué du faux insoutenable qu'ils ont présenté dans leurs tableaux. Le point de lumière dont ils piquent la tête la fait porter en avant; mais par leur noir outré, ils enfoncent les épaules et le reste du corps en dedans et à une distance prodigieuse. Si le jour frappe en plein sur la tête, il est difficile de présumer que le buste puisse être dans l'ombre. En le supposant même privé de lumière, il ne saurait être d'un noir outré; il faut nécessairement qu'il soit de reflet, autrement il doit faire masse claire avec la tête, sauf à ménager par les couleurs locales les oppositions qui peuvent la faire briller. Voilà le seul moyen pour obtenir l'ensemble, et faire paraître la tête appartenante au corps.

Un autre défaut, que l'on peut reprocher à plusieurs peintres, même habiles, mais qui s'abandonnent trop à une pratique aveugle, c'est de peindre des objets clairs contre un ciel clair, quoique rien n'indique que ces objets soient éclairés par un coup de soleil. Si ces maîtres lisaient

(1) On suppose ici, ce qui est le plus ordinaire, que la pierre a sa couleur blanche. Si vous voulez avoir des groupes opposés en clair sur leur fond, il faut consulter ces vieux édifices bruns, verdâtres ou bleuâtres; ils vous guideront dans l'effet que vous cherchez, comme font les neufs dans l'effet opposé. Les clairs des figures, soit ceux des chairs, soit ceux des draperies, se détacheront par leur couleur et les ombres par leur force. Quand vous aurez donné au tout ensemble un bon ton de couleur, tenant bien sa masse, vous travaillerez cette masse comme vous jugerez à propos; pourvu que vous n'y fassiez pas de petites parties, votre effet sera sûr.

dans la nature, ils verraient que cet effet est tout à fait contraire à ceux qu'elle produit; elle leur montrerait que tout objet, supposé même blanc, mais qui n'est pas éclairé du soleil, tient contre le ciel sa masse colorée, pour ne pas dire brune. Il n'y a que les corps frappés d'un coup de lumière qui soient clairs contre le ciel, mais d'un clair toujours coloré. Les ombres que portent cet objet deviennent d'autant plus vaporeuses qu'il est plus élevé, et plus fortes qu'il est plus proche de la terre. Dans les corps qui ne sont éclairés que de la clarté du jour, c'est-à-dire, sans effet de soleil comme, par exemple, dans une figure posée debout, le haut est toujours plus sombre que ne l'est la partie d'en-bas, parce que celui-ci est à portée de recevoir les reflets du pavé et du terrain; cet effet diminue à mesure qu'il s'éloigne de sa cause, il fait place à des masses qui montent en brunissant toujours. Ce dernier point d'intelligence est d'autant plus remarquable, qu'il est d'un usage universel; en le suivant, la figure paraîtra être réellement debout; en le négligeant, elle aura souvent l'air de tomber à la renverse.

L'observateur attentif apprendra également à ne point donner aux figures placées sur le terrain ou sur quelque autre corps de grandes ombres de même longueur, et toujours aussi brunes sur leur fin qu'au commencement. La grandeur des ombres est déterminée par le point d'où l'on fait partir la lumière; si le jour vient d'en haut, l'ombre doit être courte; elle sera longue si la lumière est basse. Cette observation est d'autant plus importante pour les sujets dont la scène se passe en plein air, que c'est ce qui détermine les différentes parties du jour. On sait qu'à midi, les ombres sont toujours courtes; le matin et le soir, elles paraissent beaucoup plus allongées. A l'égard du ton trop égal que quelques artistes leur donnent, on peut se convaincre par l'expérience qu'elles ne sont fortes que contre ce qui est posé à terre.

Immédiatement après, elles commencent à se dégrader; ce qu'elles continuent de faire insensiblement et jusqu'au bout à cause de la lueur qui règne partout où il fait jour. Ce principe a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec cette distinction, cependant, que cette dégradation est beaucoup moins marquée dans les ombres des objets éclairés par le soleil.

Ces observations ne paraîtront minutieuses qu'à ceux qui ne savent pas que le plus grand charme de la peinture est de nous dérober en quelque sorte à nous-même par l'illusion qu'elle fait naître. Mais comment se prêter à cette illusion, si dans des paysages, d'ailleurs très-bien peints et faits d'après le naturel, nous y voyons des figures qui sont comme postiches, parce que le peintre, retiré dans son cabinet, les a ajoutées à sa composition. Heureux encore quand ce n'est pas une main étrangère et novice qui les a placées!

Si l'artiste, en peignant ses terrasses, avait eu l'attention d'y distribuer ses figures et de voir l'effet qu'elles produisent, il leur aurait donné un ton juste de couleur. Leurs ombres auraient la force et la longueur marquées par la nature ; elles contribueraient à l'illusion du paysage, au lieu qu'elles rendent son effet nul.

Combien se trouve-t-il encore d'artistes qui, ayant plusieurs figures à peindre sur différents plans, posent toujours leurs modèles à la même distance de leurs yeux!

Le premier inconvénient qui en résulte est qu'ils continuent de voir leur objet revêtu du même ton de couleur. Ils croient remédier à cet inconvénient en coloriant leur figure par estime, suivant la dégradation qu'ils veulent donner à leur tableau, mais ils se trompent. Cette estime ne peut être bien exacte. Si la figure, placée dans l'éloignement de leur tableau, se trouve trop ardente de coloris ou trop grise, ils chercheront, comme ils disent, à la réveiller par quelques couches de couleur. Comme c'est ordinairement par le premier de ces défauts que la figure pèche pour avoir été vue de trop près, ils se mettent à l'éteindre, et cette belle opération se fait en salissant l'objet par quelque couche grisâtre dont on le glace. Ils s'applaudissent de ce secret qui n'en est pas un, parce qu'ils croient avoir donné à leur figure son vrai ton. Mais ceux dont les yeux sont accoutumés à juger de la couleur des objets relativement à leur distance ou à chercher cette couleur dans la nature, sont fort éloignés d'en juger de même. Ils ne se souviennent pas d'avoir vu ces mauvaises couleurs grises ou violettes employées pour enfoncer les objets du tableau. Ils se rappellent au contraire les couleurs fuyantes, si douces, si agréables, si participantes de la vapeur de l'air ; couleurs qui ne peuvent se décrire et qu'on ne peut bien connaître que par cette étude de comparaison que nous avons toujours recommandée, parce qu'elle est la plus importante pour la science du coloris. Mais comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? En exposant deux modèles à une distance convenable pour évaluer au juste leurs différents tons de couleur en s'accoutumant à voir les autres objets de la nature dans le même esprit. Un autre avantage qui résulterait de cette pratique ferait qu'on ne donnerait pas à des figures, qui doivent occuper différents plans, des formes également prononcées partout. On sait que l'éloignement des objets efface à nos yeux tous les petits détails et cet effet ne les caractérise pas moins que l'affaiblissement de la couleur.

En mettant le modèle proche de nos yeux, il n'est pas possible de lui donner ce caractère vague et flou qu'il reçoit du volume d'air interposé entre nous et lui quand nous le regardons de loin. C'est donc encore une preuve que pour bien le voir il faut le voir ainsi. C'est d'ailleurs le meilleur moyen d'obtenir la connaissance de cette perspective aérienne, qui

n'est pas moins essentielle pour la perfection du coloris, que ne l'est la perspective linéaire pour le trait. On a beau méditer, raisonner dans son cabinet, le raisonnement, lorsqu'il s'agit de choses qu'il faut sentir, ne donne jamais ces vérités précieuses qui font la perfection d'un art imitateur.

On ne peut les acquérir en peinture ces vérités que par une étude continuelle de la nature.

Si elle est rebelle, si elle se cache à nos yeux, imitez la conduite des bergers des Bucoliques. Flattés longtemps par Silène de l'espérance trompeuse de l'entendre chanter, ils l'épient, le surprennent où il s'était retiré et après s'en être rendus maîtres en obtiennent aisément tout ce qu'ils veulent.

Un peintre attentif et qui aime son art trouvera toujours le secret de dérober à la nature ces touches originales et vraies qui caractérisent le grand maître et font naître en nous cette illusion délicieuse, le charme de la peinture. C'est à quoi se réduisent toutes ces réflexions sur le coloris.

DOCUMENT.

⁂ Une lettre autographe, que nous avons copiée à la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg, nous fournira quelques détails sur une dame polonaise, artiste peintre, qui avait épousé Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, peintre et amateur des beaux-arts, mort à Paris en 1842, à l'âge de 88 ans. Cette lettre est adressée à Bacciarelli, peintre du roi de Pologne et directeur du Musée de Varsovie.

De Paris, ce 14 mai 1788.

Monsieur,

Les choses ont changé depuis la dernière lettre que j'ai eu l'honneur de vous écrire; je croyais être plus éloignée du mariage par l'impossibilité dans laquelle se trouvait la personne qui me recherchait, mais un autre parti s'étant présenté, m'a paru plus sortable : d'après la bonne opinion et les mœurs et les talents de cette personne, j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de l'épouser.

Je m'occupe plus que jamais à suivre les conseils que vous voulez bien me donner d'envoyer dans peu de mes ouvrages au roi : ce que j'aurais fait plus tôt, si l'indisposition dans laquelle je me suis trouvée pendant assez longtemps ne m'en eût empêchée, ce que j'ai eu l'honneur de vous marquer dans ma dernière. La lettre que vous m'avez écrite, Monsieur, m'a beaucoup affectée par les reproches que, en apparence, je crois mériter, mais je puis vous assurer que personne ne s'occupe plus de l'étude que moi, et voilà en partie la cause de mon indisposition. J'espère, Monsieur, que vous voudrez bien continuer à vous intéresser pour moi auprès de Sa Majesté; le mari que j'ai pris est artiste comme moi, sans peindre cependant le même genre, et jouit d'une bonne réputation dans ce pays-ci, mais vous savez, Monsieur, que les talents n'ont de valeur qu'autant qu'ils sont protégés. Voilà maintenant nos ressources.

Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien présenter mes respects à Madame votre épouse, et j'ai l'honneur d'être, dans les mêmes sentiments,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissante servante,

Gault de Saint-Germain,

née Rajecka.

Porte Saint-Honoré,
la 1re porte cochère à droite
après la rue de la Madelene, n° 17.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE 1862.

I. TRAITÉS DIVERS; HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

— Études de littérature et d'art, par C.-A.-N. Maignier, doyen de la Faculté des lettres de Dijon. In-12 de 364 p. (Grenoble, impr. Prud'homme.) Chez Merle.

— Critiques d'art et de littérature, par le comte L. Clément de Ris. In-18 de 487 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didier.

— Florence et Turin, études d'art et de politique, 1857-1861, par Daniel Stern. In-18 de XXXII et 324 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Michel Levy.

— De la vocation des arts; allocution prononcée dans l'église de Notre-Dame de Paris, le 8 avril 1861, pour l'association des artistes musiciens de France, par l'abbé Henri Perreyve. In-8° de 11 p. (Paris, impr. Juteau.)

— De l'art religieux considéré sous quelques-unes de ses formes, par A. d'Espaulart. In 8° de 28 p. (Le Mans, impr. Loger-Boulay.)

— Recherches sur la priorité de la renaissance de l'art allemand. Faïences du XIIIe siècle, terres cuites émaillées du Ve siècle, par Auguste Demmin. In-18 de 100 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Renouard.

— De la décadence des arts d'ornementation, par L. Alexandre d'Yvon. In-8° de 52 p. (Paris, impr. Rochette.)

Extr. des *Beaux-Arts, Revue nouvelle, août et septembre* 1861.

— Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant les divers genres de modèles prescrits par les nouveaux programmes officiels, avec un texte explicatif et plus de deux cents modèles, par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin. Cours élémentaire, 1re partie. Tracés géométriques. Lavis. Ombres. In-4° de 28 p. avec 27 pl. (Paris, impr. et libr. Delalain.)

— Cahiers-esquisses de dessin linéaire et d'ornement, par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin, huit cahiers in-4° de 96 p. (Paris, impr. et libr. Dupont.)

— Le dessin des écoles, ou les éléments du dessin linéaire et du dessin d'imitation mis à la portée des commençants, par A. Le Béalle, ex-maître des travaux graphiques au collége Rollin. In-12 de 60 p. (Paris, impr. et libr. Jules Delalain.)

— Cours de dessin industriel, choix d'exercices à l'usage des élèves

des écoles primaires supérieures, des classes de dessin industriel d'apprentis et d'adultes, etc., par G. Bardin. 1re partie. Géométrie graphique. In-fol. de 10 p. avec 10 pl. (Paris, impr. et lithog. Broise et Thieffry.) Chez E. Lacroix.

— Dessin géométrique et lavis, suivis de notions élémentaires d'architecture, par Amable Tronquoy, professeur de dessin géométrique à l'école municipale Turgot. In-18 de IV et 212 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Dezobry.

— Éducation de la mémoire pittoresque. Application aux arts du dessin, par Horace Lecoq de Boisbaudran, professeur à l'école impériale de dessin. 2e édit. augm. In-8° de IV et 89 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Bance.

— Abrégé de la méthode Cavé, pour apprendre à dessiner juste et de mémoire; précédé des rapports de l'inspecteur général des beaux-arts. In-18 de 71 p. (Paris, impr. et libr. Plon.)

— Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des beaux-arts. (ministère d'État.) In-12 de 8 p. (Paris, impr. Jules Delalain.)

— Manual de arquitectura y consideraciones generales sobre los caminos de hierro, por D. Fernando de Rojas. In-18 de 288 p. avec grav. dans le texte. (Besançon, impr. Roblot.) Chez Rosa à Paris.

— Architecture, par Édouard Lagout, ex-ingénieur en chef en Italie. In-8° de 12 p. à 2 col. (Paris, impr. Renou et Maulde.)

Extr. de l'*Annuaire encyclopédique de* 1862.

— Les catacombes considérées comme type primitif des églises chrétiennes, par l'abbé Auber, chanoine de l'église de Poitiers. In-8° de 11 p. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) Chez Bleriot, à Paris.

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Les catacombes de Paris ou projet de fonder une chapelle funéraire à l'entrée des catacombes, avec une préface par de Cormenin. In-18 de 252 p. avec grav. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Gaume.

— Les édifices religieux dans la deuxième période du XIXe siècle. Projet d'une église appropriée spécialement pour la ville de bains de Vichy, par Abel Madeleine, architecte. Note explicative à l'appui du projet. In-8° de 16 p. (Paris, impr. Jouaust.) Chez Morel.

— Nouvelles observations sur les voûtes de l'abbaye de Saint-Étienne de Caen, par Bouet. In-8° de 16 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental, de M. de Caumont.*

— Du vandalisme à Auch, à propos des nouvelles restaurations de la cathédrale, par Jules Solon, juge. In-8° de 27 p. (Toulouse, impr. Bonnal et Gibrac.) Chez Icard, à Auch.

— Notice historique de l'arc de triomphe de l'Étoile, publ. par

J. Thierry, inspecteur principal des constructions de ce monument, Nouv. édit. In-8° de 30 p. avec grav. (Paris, impr. Raçon.) Chez l'auteur.

— Notice sur la sculpture navale et chronologie des maîtres sculpteurs et peintres du port de Toulon, par V. Brun. In-8° de 91 p. (Toulon, impr. Aurel.

Extr. du *Bulletin de la Société des Sciences*, etc., du département du Var.

— La photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir, par Mayer et Pierson, photographes. In-18 de IV et 248 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Hachette.

— L'art de la photographie, par Disderi, avec une introduction, par Lafon de Camarsac. In-8° de 367 p. (Paris, impr. Claye.) Chez l'auteur.

— L'amateur photographe, guide pratique de photographie, contenant les procédés pour obtenir les images positives et négatives sur collodion, sur albumine et sur papier, etc., suivi d'un vocabulaire de chimie photographique et d'un appendice traitant des épreuves microscopiques, par Ch. Bride. In-18 de XI et 238 p. (Corbeil, impr. Crété.) Chez Faure, à Paris.

— Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre, contenant toutes les découvertes de MM. Niepce et Daguerre, Talbot, etc., précédé d'un résumé historique et critique sur l'origine et les progrès de la photographie, par E. de Valincourt. Nouv. édit. entièrement refondue et mise au courant des perfectionnements les plus récents. 2 vol. in-18 de XXXII et 590 p. avec pl. (Bar-sur-Seine, impr. Jaillard.) Chez Roret, à Paris.

Collection des *Manuels-Roret*.

— Traité de l'impression photographique sans sels d'argent, contenant l'histoire, la théorie et la pratique des méthodes et procédés de l'impression au charbon, de l'hélioplastie, etc., par Alphonse Poitevin, ingénieur civil, avec une introduction, par Ernest Lacan. In-8° de IV et 186 p. (Paris, impr. Donnaud.) Chez Liber.

— Traité de photographie, par J. Dupont, photographe; suivi des notions sur la galvanoplastie. In-16 de 64 p. (Paris, impr. Walder.) Chez Philippart.

— La méthode des portraits grandeur naturelle et des agrandissements photographiques mise à la portée de tout le monde, par Arthur Chevalier, ingénieur opticien. In-8° de 41 p. (Paris, Bonaventure et Ducessois.) Chez l'auteur.

— Monographie du stéréoscope et des épreuves stéréoscopiques, par H. de la Blanchère, peintre et photographe. In-8° de 334 p. (Coulommiers, impr. Moussin.) Chez Amyot, à Paris.

— Merveilles de l'art, par Léon Thierry. In-16 de 64 p. (Saint-Germain, impr. Toinon.) Chez Philippart, à Paris.

— La merveille de l'art religieux ou nouveau tableau original, inconnu de Raphaël, annoncé dans le n° 119 de l'Osservatore romano, par l'abbé Nicolle. In-8° de 15 p. (Paris, impr. et libr. P. Dupont.)

— Notice sur le grand tableau du Jugement universel, chef-d'œuvre de François Pacheco, peintre espagnol de l'École de Séville, par l'abbé C. Martin. Gr. in-8° de 32 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Martin neveu et Audier.

— Des conditions de la peinture en France et des peintures murales de M. Hippolyte Flandrin dans la nef de Saint-Germain des Prés, par F.-A. Gruyer. In-8° de 39 p. avec 3 grav. (Paris, impr. Claye.)

— De la peinture religieuse : M. Hippolyte Flandrin ; M. Eugène Delacroix, par Ferjus Boissard. In-8° de 24 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Douniol.

Extr. du *Correspondant.*

— Peintures murales de Saint-Germain des Prés, de M. Hippolyte Flandrin, par Ernest Vinet. In-8° de 11 p. (Paris, impr. Bourdier.)

Extr. de la *Revue nationale, décembre* 1861.

— Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine, accompagnée de recherches sur les sujets et emblèmes qui la décorent, les marques et inscriptions qui font reconnaître les fabriques d'où elle sort, les variantes de prix qu'ont obtenus les principaux objets connus, et les collections où ils sont conservés aujourd'hui, par Albert Jacquemart et Édouard le Blant ; 3e et dernière partie. In-4° de 295 p. avec 8 pl. (Lyon, impr. Perrin.) Chez Techener, à Paris.

— Galerie des artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes, par Mme C. Fallet. In-8° de 285 p. avec grav. (Rouen, impr. Mégard.) Chez Vimont.

— Raphaël et l'antiquité, les trois Grâces, par F.-A. Gruyer. In-8° de 26 p. avec grav. (Paris, impr. Claye.)

Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts.*

— Boucher, étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte, par Edmond et Jules de Goncourt. In-4° de 32 p. (Lyon, impr. Perrin.) Chez Dentu.

Tiré à 200 exemplaires. C'est la 4e livraison de l'*Art au* XVIIIe *siècle.*

— Notice historique sur la vie et l'œuvre de Granet, par le docteur P. Silbert, lue le 8 décembre 1861, à la cérémonie d'inauguration du Musée Granet. In-8° de 47 p. (Aix, impr. et libr. Makaire.)

— La peinture française au XIXe siècle ; les chefs d'école ; L. David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonnier, Ingres, H. Flandrin. E. Delacroix ; par Ernest Chesneau. In-18 de XXXV et 428 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Didier.

— Poëtes et artistes contemporains, par Alfred Nettement. In-8° de XII et 515 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Lecoffre.

— Notice sur Abel de Pujol, peintre d'histoire, par Georges Rouget, peintre d'histoire. In-8° de 27 p. (Valenciennes, impr. Prignet.)

— L'apothéose de M. Ingres, par Théophile Silvestre. In-8° de 24 p. (Paris, impr. Wiesener.) Chez Dentu.

Extr. du *Figaro*.

— Discours prononcés sur la tombe de Charles Léon Vinit, secrétaire perpétuel, par Signol, vice-président et par Gilbert, secrétaire archiviste de la section d'architecture, le 2 mai 1862. École impériale et spéciale des beaux arts. In-8° de 4 p. (Paris, impr. et libr. Firmin Didot.)

— Notice sur le sculpteur Jean Girouard, par André, conseiller à la cour impériale de Rennes. In-8° de 16 p. (Rennes, impr. Catel.)

Extr. des *Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine.*

II. COLLECTIONS, NOTICES ET EXTRAITS.

— Léon Soulié. Le suicide d'un artiste toulousain, par Alf. Sirven ; précédé d'un portrait de l'artiste défunt. In-8° de 15 p. (Toulouse, impr. Savy.)

— Notice sur Jean Marie Saint-Ève, graveur, ancien pensionnaire de France à Rome, par Fraisse. In-4° de 16 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

Extr. de la *Revue du Lyonnais*, avril 1862.

— Notice sur le Musée Napoléon III et promenade dans les galeries, par Ernest Desjardins. 2e édit. Gr. in-18 de 69 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Michel Lévy.

— Notice sur le Musée Napoléon III, par A. Noël des Vergers. 1re partie. Bijoux et terres cuites. Gr. in-8° de 31 p. (Paris, impr. Dubuisson.)

Extr. de la *Revue contemporaine*, mai 1862.

— Catalogue des tableaux, des sculptures de la renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III. In-18 de 252 p. (Paris, impr. et libr. de Firmin Didot.)

— Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III. Gr. in-18 de 234 p. avec 2 pl. (Paris, impr. et libr. Firmin Didot.)

— Catalogue des objets provenant de la mission de Phénicie dirigée par Ernest Renan, membre de l'Institut. Gr. in-18 de 35 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Michel Lévy.

— Catalogue de la mission de Macédoine et de Thessalie, dirigée par M. Léon Heuzey, avec la coopération de M. Daumet, architecte. Gr. in-18 de 33 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Michel Lévy.

— Catalogue de la mission d'Asie Mineure dirigée par M. Georges Perrot, avec la collaboration de MM. E. Guillaume, architecte, et J. Delbet, docteur en médecine. Gr. in-18 de 20 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Michel Lévy.

— Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au Musée de Rouen, augm. de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maî-

tres de chaque école. In-12 de 197 p. (Rouen, impr. Surville.) Au Musée.

— Le Musée céramique de Nevers, par Gustave Gonellain. In-8° de 15 p. (Rouen, impr. et libr. Cagniard.) Chez Le Brument.

Extr. de la *Revue de Normandie*, année 1862.

— Exposition de la Société des amis des arts de Lyon ; notes sur le salon de 1862, par L. Laurent Pichat. In-16 de 36 p. (Lyon, impr. Chanoine.)

Tiré à 100 exempl.

— Les joyaux de la peinture. La galerie de M. le comte de Morny. par Valery Vernier. In-8° de 16 p. (Paris, impr. Walder.) Chez Amyot.

— Excursion artistique en Allemagne, par Alfred Darcel, attaché à la conservation des musées impériaux. In-8° de 222 p. (Rouen, impr. Brière.) Chez Didron, à Paris.

— Petit musée mythologique, ou fables et métamorphoses de la mythologie grecque et romaine présentées en tableaux, suivi de la description des principales statues, représentant des sujets mythologiques qui ornent les jardins des Tuileries et de Versailles, par Théod. Lévy Alvarès, professeur de littérature et d'histoire. 2e partie. Notions mythologiques. Explication des tableaux. In-18 de 84 p. (Versailles, impr. Cerf.) Chez Borrani.

— Notice sur la couvée babylonienne, par Émile Bouchotte. In-8° de 12 p. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*, 1860-1861.

— Le vase de la reine Bérénice, par Beulé. In-4° de 10 p. avec pl. (Paris, impr. impér.)

Extr. du *Journal des savants*, mars 1862.

— La mosaïques des Promenades et autres trouvées à Reims; étude sur les mosaïques et sur les jeux de l'amphithéâtre, par Ch. Loriquet, bibliothécaire et archiviste de la ville de Reims. In-8° de xv et 451 p. avec 18 pl. (Reims, impr. Dubois.) Chez Brissart-Binet.

— Recherches sur la scène antique, justifiées par l'étude du théâtre d'Orange, par Aug. Pelet. In-8° de 55 p. avec pl. (Nîmes, imp. Clavel-Ballivet.)

— Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par Charles Magnin, membre de l'Institut, 2e édit. rev. et corrigée. Gr. in-18 de 360 p. (Paris, impr. Wittersheim.) Chez Michel-Lévy.

— Note sur des marmites en bronze conservées dans quelques collections archéologiques à propos d'un vase de ce genre trouvé à Caudebec-lès-Elbeuf en 1861, par l'abbé Cochet. In-8° de 7 pl. avec fig. (Arras, impr. Rousseau Leroy.) Chez Blériot, à Paris.

Extr. de la *Revue de l'art chrétien*.

— Le lion et le bœuf sculptés aux portails des églises, par l'abbé

J. Corblet. In-8° de 27 p. avec grav. (Arras, impr. Rousseau Leroy.) Chez Blériot, à Paris.

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Note sur une sépulture chrétienne du moyen-âge, trouvée à Étaples (Pas-de-Calais) en 1861, par l'abbé Cochet. In-8° de 16 p. (Amiens, impr. Lenoël-Hérouart.)

Extr. du t. VII *de la Picardie.*

— Description d'une verrière de l'église Saint-Vincent à Rouen, nouvellement restaurée, représentant une allégorie mystique, par André Pottier, conservateur de la bibliothèque publique et du musée départemental d'antiquités de Rouen. In-8° de 23 p. (Rouen, impr. Cagniard.)

Extr. de la *Revue de Normandie*, année 1862.

— Une Bible manuscrite et enluminée de la bibliothèque d'Auch, ses nombreuses miniatures et en particulier l'initiale de la Genèse (XIIIe siècle), par Amedée Tarbouriech. In-8° de 12 p. avec pl. (Auch, impr. Foix.)

Extr. du *Bulletin d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch.*

— Portraits et épitaphes tirés d'un vieux manuscrit sur parchemin conservé dans la famille de M. Prevost de la Boutetiere-Saint-Mars. In-8° de 11 p. avec pl. (Nantes, impr. et libr. Guéraud.)

Extr. de la *Revue des provinces de l'Ouest* 1858-1859.

— Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de France et des Français, par Hennin, t. VII, 1483-1515. In-8° de 404 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Delion.

— Notes curieuses, dont plusieurs inédites, sur les fêtes de la ville d'Orléans, dites Fêtes de Jeanne d'Arc, le 8 de mai, sur ses monuments à Orléans, et sur son chapeau qu'on y conserva jusqu'en 1792, par E.-F. Vergnaud Romagnesi. In-8° de 16 p. (Orléans, impr. Chenu.) Chez Herluison.

Tiré à 100 exempl. — Extr. d'un *Mémoire complet sur les monuments de Jeanne d'Arc.*

— Iconographie des sceaux et bulles conservés dans la partie antérieure à 1790, des archives départementales des Bouches-du-Rhône, par Louis Blancard, archiviste du département. In-4° de 330 p. (Marseille, impr. Arnaud.) Chez Boy.

— Œuvres d'Abel Jannet, 1re livr. Esquisses : Molière, H. Morean, le Tintoret. In-18 de 72 p. avec 2 eaux-fortes. (Angoulême, impr. Ardant.) Chez Taride, à Paris.

— Bibliothèque héraldique de la France par Joannis Guigard. In-8° à 2 col., de XXIV et 521 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois). Chez Dentu.

— Bibliothèque et archives du collége héraldique et archéologique de France, dirigé par le comte de Gevodan, juge d'armes de l'ordre de

Malte, 1re partie. In-8° de VIII et 151 p. (Paris, impr. Lainé.) Au collége héraldique.

— Armorial des archevêques de Sens, par Gustave Julliot, professeur de physique au lycée de Sens. In-4° de 29 p. avec 7 pl. (Sens, impr. et libr. Duchemin.)

— Nobiliaire et armorial de Bretagne, par P. Potier de Courcy, 2e édit. augmentée, t. II. In-4° de 500 p. (Nantes, impr. et libr. Forest et Grimaud.)

L'ouvrage formera trois volumes.

— Armorial général de la généralité de Chalons-sur-Marne, publié pour la première fois, d'après le manuscrit original conservé à la bibliothèque impériale et annoté par Édouard de Barthélemy, I. Élections de Châlons, Sainte-Menehould, Épernay, Sézanne et Vitry-le-Français. In-12 de 78 p. (Châlons, impr. Laurent.) Chez Aubry, à Paris.

— Armorial et nobiliaire du Jura, par D. Monnier et A. Fourtier. In-16 de 59 p. (Lons-le-Saulnier, impr. Damelet.)

Extr. de l'*Annuaire du Jura*, 1862.

— Dictionnaire général des tissus anciens et modernes, ouvrage où sont indiquées et classées toutes les espèces de tissus connues jusqu'à ce jour soit en France, soit à l'étranger, notamment dans l'Inde, la Chine, etc., 2e édit., t. V. In-8° de 383 p. (Lyon, impr. Lepagnez.)

L'ouvrage formera huit volumes avec atlas.

— Dictionnaire des tissus, t. VI. In-8° de 383 p.

— Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France, par Charles de Linas, 1er série. In-8° de 72 p. avec 7 pl. (Amiens, impr. Caron et Lambert.) Chez Didron, à Paris.

Tiré à 100 exemplaires.

— Anciens vêtements sacerdotaux. Gr. in-8° de 267 p. avec 18 pl.

— Annuaire des beaux-arts, par Ernest Fillonneau, 1re année, 1861-1862. In-18 de VII et 171 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez J. Tardieu.

— Annuaire des artistes et des amateurs, publié par Paul Lacroix, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal, etc., avec la collaboration de MM. Émile Bellier de la Chavignerie, Willem Burger, Gustave Brunet, Aug. Couder, Horsin Déon, Dauban, etc., 3e année, 1862. In-8° de 408 p. (Paris, impr. Poitevin.) Chez Renouard.

— Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances des années 1859 et 1860, 3e et 4e années, par Ernest Desjardins; t. III et IV, 2 vol. in-8° de XLV et 483 p. (Paris, impr. Donnaud.) Chez Durand.

— Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel, fondée en 1858 au Conservatoire des Arts et Métiers, séant à l'Hôtel de ville de Paris.

1re année. N° 1. In-4° de 16 p. à deux col. (Paris, impr. Maréchal.) Au bureau du journal, rue Fontaine-au-Roi, 18.

— *La Parure, bijouterie, joaillerie*, journal hebdomadaire, paraissant le samedi. 1re année, 1re livraison, 15 juin 1862. In-4° de 2 p. avec dessins modèles imprimés en couleur. (Paris, impr. Divry.) Au bureau du journal, boulevard de la Santé, 33.

III. STATISTIQUE MONUMENTALE; ARCHÉOLOGIE.

— Anciens monuments de l'Europe, châteaux, demeures féodales, forteresses, citadelles, ruines historiques, églises, basiliques, monastères et autres monuments religieux, par une société d'archéologues. In-8° de 320 p. avec grav. (Paris, impr. Noblet.) Chez Renault.

— Les plus belles cathédrales de France, par l'abbé J. J. Bourassé. Gr. in-8° de 415 p. avec grav. (Tours, impr. et lib. Mame.)

— Le nouveau Paris et ses environs. Guide de l'étranger, par Le Haguez; édition augm. d'après la loi du 16 juin 1859 sur l'extension des limites de Paris. In-18 de XXXVI et 216 p. avec pl. et grav. (Paris, impr. Guérin.) Chez B. Bechet.

— Guia del viajero en Paris y Londres illustrada, con grabados de los principales monumentos de Paris, etc. Gr. in-18 de VI et 372 p. (Paris, impr. Walder.) Chez Brachet.

— Histoire du palais de Compiègne, chronique du séjour des souverains dans ce palais, écrite d'après les ordres de l'empereur, par J. Pellassy de l'Ousle, bibliothécaire du palais de Compiègne. In-4° de XLI et 375 p. avec 77 pl. (Paris, impr. impériale.)

— Rapport sur les monuments historiques de la Marne. par le baron Chaubry de Troncenord. In-8° de 8 p. (Châlons-sur-Marne, imp. Laurent.)

(Extr. du procès-verbal des délibérations du conseil général du dép. de la Marne, session de 1860.)

— De Paris à Rouen et au Havre. par Eugène Chapus. Itinéraire descriptif et historique. In-18 de 330 p. avec vign., carte et plan. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Guide du voyageur dans Rouen, par Charles Haulard. In-18 de 28 p. (Rouen, impr. Lapierre.) Chez Haulard.

— Statistique monumentale du Calvados, par de Caumont, directeur de l'Institut des provinces, t. IV. Arrondissement du Pont-l'Évêque. In-8° de 469 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.) Chez Derache, à Paris.

— De Poitiers à la Rochelle, à Rochefort et à Royan, par Adolphe Joanne. Itinéraire descriptif et historique. In-18 de 174 p. avec grav. et plans. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Poitou et Vendée, études historiques et artistiques, par B. Fillon

et O. de Rochebrune, 1re et 2e liv. In-4° de 112 p. avec 18 pl. (Fontenay-le-Comte, impr. et libr. Robuchon.)

(L'ouvrage, divisé en 2 volumes, sera composé de 70 à 80 feuilles de texte, avec 120 à 130 eaux-fortes qui paraîtront en 12 livraisons.)

— Nouveau guide de l'étranger dans Douai, contenant la topographie et l'histoire de Douai, la description complète de ses monuments, etc. Gr. in-18 de 244 et XLVIII p. avec vign. et plan. (Douai, impr. Crépin.)

— Notice historique sur le château de Chenailles et ses seigneurs, par Basseville, avocat. In-8° de 15 p. (Orléans, impr. Jacob.)

(Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais.*

— Vichy-Sévigné, Vichy-Napoléon, ses eaux, ses embellissements, ses environs, son histoire, par Albéric Second. In-fol. obl. de 64 p. avec 12 pl. et vign. dans le texte, dessins de Clerget, grav. par Dumont et Gusmand. (Paris, impr. et libr. Plon.)

— Recherches historiques sur la ville de Besançon. Établissements civils et religieux. Monographie de Beaupré, par S. Droz. In-8° de 33 p. (Besançon, impr. Jacquin.)

— Histoire religieuse, civile et politique du Vivarais, par l'abbé Rouchier, chanoire honoraire de Viviers. T. Ier. In-8° de XXXII et 621 p. (Valence, impr. Aurel.) Chez Firmin Didot, à Paris.

(L'ouvrage formera 3 volumes avec cartes et gravures, représentant des monuments, des inscriptions, des sceaux, des armoiries et des monnaies.)

— Itinéraire descriptif et historique du Dauphiné, par Adolphe Joanne. 1re série. Isère ; Grenoble ; la Grande-Chartreuse ; Allevard ; Uriage ; la Motte ; le Villars de Lans ; le Royannais et le Vecors. In-18 de XXXV et 379 p. avec cartes et plans. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie, comprenant le Tell et le Sahara, par Louis Presse. In-18 de CLXXXVI et 517 p. avec cartes. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Naples : les magnificences de son golfe et les curiosités de ses rivages ; ascension au Vésuve et description du volcan ; visite aux champs de feu, aux collines et aux ruines de Pausilippe ; descente aux enfers des anciens et promenades à leurs champs Élysées ; excursions aux villes antiques de Cumes, Pouzzoles, Baia, Misène, Pompeia, Herculanum, etc., par Alfred Driou. Gr. in-8° de 333 p. avec 4 grav. (Limoges, impr. et libr. Barbou.)

— Rome et ses impérissables grandeurs ; scénographie des sept collines et du Tibre ; reliefs de l'Agro romano ; résurrections des ruines, Capitole, Forum, prison Mamertine, etc., par Alfred Driou. Gr. in-8° de 344 p. avec 4 pl. (Limoges, impr. et libr. Barbou.)

— L'Espagne, mœurs et paysages, histoire et monuments, par l'abbé Godard, professeur d'histoire et d'archéologie au grand séminaire de

Langres. Gr. in-8° de 260 p. avec fig. (Tours, impr. et libr. Mame.)

— Londres illustré, guide spécial pour l'exposition de 1862, par Elysée Reclus. In-18 de VIII et 220 p. avec grav., cartes et plans. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez L. Hachette.

— Guide à Londres et aux environs et à l'exposition universelle de 1862. In-8° de VIII et 194 p. (Paris, impr. Bourdier). Chez Guillaumin.

— Nouveau guide à Londres, dans ses environs, et en Angleterre, en Écosse et en Irlande. In-8° de 432 p. avec plan. (Paris, impr. et libr. Chaix.)

— Huit jours à Londres pour 150 francs. Guide pratique, musées, monuments publics, etc. Plan de Londres. In-16 de 64 p. (Paris, impr. Vallée). Chez Faure.

— Londres en poche et ses environs, par A. de Conty. Guide pratique illustré, contenant les catalogues officiels de la Galerie nationale, etc. In-16 de 256 pages avec 5 pl. (Paris, impr. Vallée). Chez Fauve.

— Londres et les Anglais, par Émile de la Bedollière, illustré par Gavarni. 1e série. Gr. in-8° de 16 p. (Paris, impr. Bourdier). Chez Barba.

L'ouvrage comprenant 27 séries ou livraisons formera un beau volume orné de gravures.

— La Russie historique, monumentale et pittoresque, par Piotre Armatof, avec la collaboration de J. G. D. Armengaud, t. Ier. 1re livr. In-18 de 16 p. (Paris, imp. Lahure.)

— Souvenirs de Jérusalem. Album dessiné par M. le contre-amiral Pâris, lithographié par Hubert Clerget, Bachelier, Jules Gaildran et Fichot. Ouvrage publié par l'escadre de la Méditerranée. In-fol. de 6 p. à 2 col. avec 14 pl. (Paris, impr. Bouchard-Huzard). Chez Arthus Bertrand.

— Voyage en Éthiopie, au Soudan oriental et dans la Nigritie, par Pierre Tremaux, t. Ier. Égypte et Éthiopie. In-8° de 436 p. (Paris, impr. Raçon). Chez Hachette.

Cet ouvrage sera publié en trois parties : la 1re, comprenant le *Voyage au Soudan et dans l'Afrique septentrionale*, composée de 3 vol. in-8° avec un atlas de 64 pl. et de cartes in-fol.; la 2e, intitulée : *Parallèle des édifices anciens et modernes du continent africain*, n'aura qu'un seul volume avec 82 planches; la 3e, consacrée à une *Excursion archéologique en Asie Mineure*, formera 45 livraisons in-fol. de 5 pl. chacune avec texte.

— Deux années au Brésil, par F. Biard. Ouvrage illustré de 80 vignettes dessinées par E. Riou, d'après les croquis de M. Biard. Gr. in-8° de 684 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez L. Hachette.

— Dictionnaire topographique du département de l'Yonne, comprenant les noms de lieux anciens et modernes, rédigé sous les auspices de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, par Max

Quantin, vice-président de cette société. In-4° de XXIII et 171 p. (Paris, impr. impér.)

Nouvelle livraison du *Dictionnaire topographique de la France*, publié par ordre du ministre de l'instruction publique et sous la direction du Comité des travaux historiques et des sociétés savantes.

— Notice sur les communes du département de la Marne pour servir au Dictionnaire géographique, historique et archéologique de la France, 1re partie, année 1861, 2e partie. In-8° de 381 p. (Châlons-sur-Marne, impr. Laurent.)

— Notice historique sur la commune d'Acquigny avant 1790, contenant, outre les faits historiques, la topographie féodale, la description des monuments, etc., avec un grand nombre de documents inédits, par l'abbé P. F. Lebeurier, ancien élève de l'école des Chartes. In-8° de 126 p. (Évreux, impr. Cann.) Chez Dumoulin, à Paris.

— Antrain et ses environs, essai par J. M. Peigné. In-8° de 42 p. (Dinan, impr. Huart.)

— Le bourg de Saint-Nicolas de Port, son église, son pèlerinage et la légende de Cunon de Réchicourt, par le P. Gody, bénédictin de Saint-Vanne, d'après l'impression de 1629. In-8° de 16 p. (Saint-Nicolas de Port, impr. de Trenel.) Chez Wiener, à Nancy.

Tiré à 105 exemplaires.

— Saint-Étienne de Saint-Geoirs, village delphinal. Description pittoresque, par Alfred Paul Simian, avocat. In-16 de VIII et 145 p. (Grenoble, impr. et libr. Maisonville.)

— Rapport sur la cathédrale d'Alby, adressé en 1842 à S. E. M. le ministre de la justice et des cultes, en réponse à sa circulaire du du 10 août 1842, relative à la description statistique des édifices diocésains de la France, par B. Caminade, archiprêtre de la cathédrale. In-8° de 35 p. (Albi, impr. Papailhan.)

— Notice historique sur l'abbaye de Sery, au diocèse d'Amiens, par F. J. Darsy, membre de la Société des antiquaires de Picardie. In-8° de 144 p. avec plan. (Amiens, impr. et libr. Lemer.)

Extrait du tome XVIII des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

— Écoivres et son prieuré, ancienne dépendance de l'abbaye du Mont-Saint-Éloi, par Adolphe de Cardevacque. In-8° de 29 p. avec pl. (Arras, impr. Rousseau-Leroy).

— Notice sur l'ancienne église collégiale du Saint-Sépulcre de Rouen, dite la chapelle Saint-Georges, supprimée en 1791, par E. de la Querière. In-8° de 22 p. avec 1 pl. (Rouen, imp. Boissel.)

— La cathédrale de Strasbourg, par Frédéric Piton. In-8° de 122 p. avec 3 photogr. (Strasbourg, impr. Silbermann.)

Extrait de *Strasbourg illustré.*

— Une église cathédrale du ve siècle et son baptistère; Saint-Étienne de Mélas (Ardèche), par le vicomte F. de Saint-Andéol. In-8° de 23 p. avec fig. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) Chez Blériot, à Paris.

Extrait de l'*Art chrétien*.

— Essai historique sur l'église royale et collégiale de Saint-Hilaire le Grand, de Poitiers, par de Longuemar, membre de la Société des antiquaires de l'Ouest. In-8° de 395 p. avec 7 pl. (Poitiers, impr. Dupré.) Chez Derache, à Paris.)

Extrait du t. XXIII des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*.

— Custoderie d'Auvergne. Narration historique et topographique des convens de l'ordre de sainct François et monastères saincte Claire, érigez en la province anciennement appellée de Bourgongne, à présent sainct Bonaventure, par le R. P. Jacques Fodéré (Lyon, 1619, in-4°). In-8° de 164 p. (Clermont-Ferrand, impr. et libr. Thibaud.)

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Clermont*.

— Saint Sernin. Études d'art et d'histoire, par Ernest Roschach. In-8° de 48 p. (Toulouse, impr. Chauvin.)

Extrait de la *Revue de Toulouse*, février 1862.

— Notice historique sur Taulignan (Drôme), par l'abbé A. Vincent, chanoine honoraire. In-12 de 84 p. (Valence, impr. Chaléat.)

— Symbolisme de la nouvelle église Saint-André de Bayonne, au triple point de vue de l'architecture, de la peinture et de la musique; esquisse de monographie chrétienne, par C.-E. Godard, curé de Saint-Étienne de Bayonne. In-8° de 72 p. avec grav. (Bayonne, impr. Lamaignère.)

— Notes historiques et archéologiques sur les principales restaurations de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire depuis le XIIIe siècle, par l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans. In-8° de 20 p. (Orléans, impr. Jacob.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais*.

— Notice historique sur l'église métropolitaine Saint-Étienne de Toulouse. In-32 de 64 p. avec vign. (Toulouse, impr. Lamarque.) Chez Avignon.

— Sanctuaire des abîmes de Myans, près d'Aix-les-Bains (Savoie). Notice historique et archéologique présentée à la Société des antiquaires de France, par le baron C. Despine. In-8° de 44 p. (Annecy, impr. Thésio.)

— Iconographie de l'église de Vézelay, par Pierre Meunier, gardien de l'église. In-16 de 32 p. (Avallon, impr. Odobé.)

— Description des ruines de l'ancienne abbaye du Mont-Saint-Éloi, par A. de Cardevacque. In-8° de 11 p. (Arras, impr. Tinterlin.)

— Notre-Dame de la Fin des terres, par Joseph Villiet. In-8° de 29 p. (Bordeaux, impr. Genouilhon.)

Extr. des *Actes de l'Académie des Sciences*, etc., de Bordeaux.

— Le champ du mensonge. An 833. Mémoire présenté à l'Académie des inscriptions et belles-lettres au concours des antiquités de la France, pour 1861, par X. Boyer, conseiller à la cour impériale de Colmar. In-8° de 64 p. (Colmar, impr. Decker.)

Extr. de la *Revue d'Alsace*.

— Saint Bernard et Parthenay le Vieux. Discours sur le lieu où s'opéra la conversion miraculeuse de Guillaume X, duc d'Aquitaine et comte de Poitou en 1135, par l'abbé Auger, chanoine de l'église de Poitiers. In-8° de 36 p. (Poitiers, impr. Dupré.)

Extr. du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 4e trimestre 1861.

— Abécédaire ou rudiment archéologique (ère gallo-romaine), par de Caumont, directeur de l'Institut des provinces. In-8° de VII et 498 p. avec fig. dans le texte. (Caen, impr. Domin.) Chez Hardel.

— Archéologie chrétienne ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen-âge, par l'abbé J.-J. Bourassé, professeur d'archéologie. 6e édit. In-8° de 384 p. avec grav. (Tours, impr. et libr. Mame.)

— Études sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire, par Edélestand du Meril. In-8° de 514 p. (Paris, impr. Plon.) Chez Franck.

— Questions d'archéologie pratique, ou étude comparée de quelques monuments religieux du diocèse d'Auch, par l'abbé Canéto. In-8° de 70 p. avec portr. (Auch, impr. Foix.)

— Congrès archéologique de France. 28e session. Séances générales tenues à Reims, à Laigle, à Dives et à Bordeaux, en 1861, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. T. XXV. In-8° de LVI-413 p. (Caen, impr. et libr. de Hardel.) Chez Derache, à Paris.

— Discours sur l'archéologie au XIXe siècle, prononcé le 22 décembre 1861 à la séance solennelle de la Société des sciences, etc., de Lille, par E. de Coussemaker, président. In-8° de 12 p. (Lille, impr. Danel.)

— Discours prononcé dans la séance du 16 décembre 1861, de la Société des antiquaires de Normandie, par le marquis de Belbeuf, directeur de la Société. In-8° de 59 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du 1er volume du *Bulletin de la Société des antiquaires de la Normandie*.

— Quels progrès ont faits les études archéologiques dans la Gironde depuis quinze ans environ? Le goût de ces études tend-il à se répandre et à s'accroître dans le département? Réponse à la première question du programme de la 4e section du Congrès scientifique de Bordeaux, par le marquis de Castelnau d'Essenault. In-8° de 11 p. (Bordeaux, impr. et libr. Coderc.)

Extr. du *Congrès scientifique de France*, 28e session, t. Ier.

— Annuaire de l'archéologue, du numismate et de l'antiquaire pour

l'année 1862, publié par A. Berty et Louis Lacour. 1re année. In-18 de VIII et 180 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Claudin.

— Mémoires de la Société d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. IV. 1861. In-8° de 770 p. avec 52 pl. (Beauvais, impr. Desjardins.)

— Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. XIV. In-8° de 204 p. (Laon, impr. Fleury.) Au secrétariat de la Société, à Soissons.

— Bulletin de la Société archéologique de Soissons, t. XIII. In-8° de 285 p.

— Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais, t. V. In-8° de 501 p. avec 3 pl. (Orléans, impr. Jacob.) Chez Blanchard.

— Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure, t. Ier, 1er et 2e trimestre de 1861. Gr. in-8° de 470 p. (Nantes, impr. et libr. Guéraud.) Chez Didron, à Paris.

— Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, année 1861. In-8° de 298 p. (Rennes, impr. Catel.)

— Annuaire historique et archéologique de Bretagne, par A. de Laborderie, année 1862. In-12 de XXVIII et 252 p. (Rennes, impr. Catel.) Chez Ganche.

— Revue critique et pouvant servir de supplément au Répertoire archéologique du département de l'Aube, par Émile Socard, bibliothécaire adjoint de la ville de Troyes, et Théophile Boutiot. In-4° de 92 p. (Troyes, impr. Dufour.) Chez Brévot.

— Réplique au mémoire intitulé : Revue critique pouvant servir de supplément au Répertoire archéologique du département de l'Aube, par d'Arbois de Jubainville. In-4° de 15 p. à deux colonnes. (Troyes, impr. Brunard.)

— Répertoire archéologique du département de la Meurthe, arrondissement de Sarrebourg, par Louis Benoît. In-8° de 52 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Les châteaux de l'arrondissement du Havre, description historique, archéologique et pittoresque; le château d'Harfleur, le camp Dolent, Bévilliers, le château du Mont-Géon, Réauté, Épremesnil, la Payennière, le château d'Escures, par L.-A. Janvrain. In-4° de 109 p. (Le Havre, impr. et libr. Costey.)

— Recherches historiques, archéologiques et féodales sur les terres et le duché d'Estouteville, par le vicomte Robert d'Essaintot, membre de la Société des antiquaires de Normandie. In-4° de 60 et VII p. avec vign. (Caen, impr. Hardel.)

Extr. du 24e volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie.*

— Archéologie pyrénéenne. Antiquités religieuses, historiques, mili-

taires, artistiques, domestiques et sépulcrales d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine nommée plus tard Novempopulanie, ou monuments authentiques de l'histoire du Sud-Ouest de la France, depuis les plus anciennes époques, jusqu'au commencement du XIIIe siècle, par Alexandre du Mège (de La Haye), t. III, 1re partie. Suite des monuments mythologiques. In-8° de 242 p. (Toulouse, impr. Lamarque.) Chez Delboy.

— Souvenirs archéologiques du comté de Fezensac, par le comte de Toulouse-Lautrec. In-8° de 27 p. avec fig. (Caen, impr. et libr. Hardel.) Chez Derache, à Paris.

Extr. du *Bulletin monumental de M. de Caumont.*

— Étude archéologique et géographique sur la vallée de Barcelonnette à l'époque celtique, par Charles Chappuis, professeur de philosophie à la faculté des lettres de Besançon. In-8° de 92 p. avec plan. (Besançon, impr. Valluet.)

— Nouveau mémoire sur Quentoric, par l'abbé Robert, curé de Gouy Saint-André. In-8° de 40 p. (Amiens, impr. Lenoel-Hérouart.)

— Nouvelles recherches sur l'ancien oppide gaulois de Bibrax, par Melleville. In-8° de 20 p. (Laon, impr. Maqua.)

— Notice sur la ville de Bibrax, par Rousselle-Derocquigny, archiviste de la ville de La Fere. In-8° de 16 p. (Noyon, impr. Andrieux-Duru.)

— Compte rendu d'un rapport de M. H. Boyer, sur Noviodunum Biturigum et ses graffiti, par Ch. Ribault de Laugardière, substitut du procureur impérial. In-8° de 11 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Aubry.

Extr. du *Bulletin du Bouquiniste.*

— Nouvelles recherches topographiques, historiques et archéologiques sur Taurœntum et description de médailles trouvées dans les ruines de cette ville. Par l'abbé Magloire-Giraud, chanoine honoraire. In-8° de 77 p. avec 2 pl. (Toulon, impr. Aurel.)

— Les neuf peuples principaux et les douze cités de l'Aquitaine Novempopulanie, province ecclésiastique d'Auch, par le baron Chaudrue de Crazannes. In-8° de 23 p. (Auch, impr. Foix.)

Extr. du *Bulletin d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch.*

— Études historiques. Uxellodunum. Aperçus critiques touchant l'examen historique et topographique des lieux proposés pour représenter Uxellodunum, de MM. le général Creuly et Alfred Jacobs, par J.-B. Cessac. In-8° de 97 p. (Paris, impr. Dubuisson.) Chez Dentu.

— Études historiques. Commentaires de César. Uxellodunum. Notices complémentaires, par J.-B. Cessac. In-8° de 31 p. (Paris, impr. Dubuisson.) Chez Dentu.

— Étude sur l'emplacement d'Alesia, par le baron Stoffel, chef d'escadron d'artillerie. In-fol. de 30 p. avec cartes. (Paris, impr. impér.)

— Études sur le Portus Itius de Jules César. Réfutation d'un mémoire de M. F. de Saulcy, par l'abbé D. Haigneré, archiviste de la ville de Boulogne. In-8° de 136 p. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) Chez Renouard, à Paris.

— Description de plusieurs emplacements d'anciens camps près des bords de la Loire, par A. Coste. In-8° de 15 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Éssai sur l'enceinte romaine de Nîmes, par Auguste Pelet. In-8° de 32 p. (Nîmes, impr. Róger et Laporte.)

— Sarcophage-autel de l'église Saint-Zenon à Vérone, par Antoine Bertoldi. In-8° de 8 p. avec fig. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) Chez Blériot, à Paris.

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Confrontation des deux autels gallo-romains, trouvés dans les environs de Poitiers (Limonum, postea Pictavi), par de Longuemar. In-8° de 8 p. (Poitiers, impr. Dupré.)

Extr. du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1862.

— Fouilles archéologiques, par F. Parenteau. In-8° de 11 p. avec 2 pl. (Nantes, impr. et libr. Gueraud.)

Ext. du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, t. I, 1861.

— Notice sur les antiquités romaines découvertes à Lisieux en 1861, par A. Pannier. In-8° de 18 p. avec fig. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, de M. de Caumont, 1862.

— Note sur les débris antiques recueillis en 1855 à Kustendjé (Dobrudja), par Ch. Robert. In-8° de 10 p. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*, 1857-1858.

— Vue intérieure d'un tombeau étrusque à Corneto, par César Daly. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Claye.)

Extr. de la *Revue générale de l'architecture.*

— Archéologie franque. Note sur trois cercueils de pierre trouvés à Gouville, entre Cailly et Fontaine-le-Bourg (arrondissement de Rouen) en 1861, par l'abbé Cochet. In-8° de 16 p. (Rouen, impr. Cagniard.)

Extr. de la *Revue de Normandie*, 1862.

— Rapport sur les pierres tombales trouvées en 1860 dans l'ancien couvent des Carmes, maintenant occupé par les dames Ursulines, par le comte d'Hericourt et Alex. Godin. In-8° de 8 p. Arras, impr. Tierny.

— Notice sur deux monuments funéraires du xve siècle : sépulture de Blanche de Popincourt, femme de Simon Mohrier, prévôt de Paris, et de Jean Pluyette, principal du collége des Bons-Enfants-Saint-Victor, placées l'une et l'autre dans l'église du Mesnil-Aubry (Seine-et-Oise), par Vallet de Viriville. In-8° de 74 p. avec grav. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du t. XV des *Mém. de la Société impériale des antiquaires de France.*

— Découverte à Saint-Maurice d'Angers du cercueil de Jean de Mas, évêque nommé de Dol, par V. Godard-Faultrier. In-8° de 11 p. (Angers, impr. Cosnier et Lachèse.)

Extr. du *Répertoire archéologique de l'Anjou*. 1862.

— Recherches archéologiques à Eleusis, exécutées dans le cours de l'année 1860, par François Lenormant. Recueil des inscriptions. In-8° de 432 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— L'Égypte monumentale du temps des Pharaons, par Théophile Eck. I. Le palais de Karnack. In-8° de 15 p. (Saint-Quentin, impr. Moureau.)

— Des moules monétaires, par L. J. M. Bizeul (de Blain). In-8° de 12 p. (Nantes, impr. et libr. Guéraud.

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, t. Ier, 1861.

— Des anneaux et des rouelles, antique monnaie des Gaulois, notice, par le baron H. de Widrange. In-8° de 16 p. avec 6 pl. (Bar-le-Duc, impr. veuve Laguerre.)

— Lettre à M. Anatole de Barthelemy sur les monnaies mérovingiennes du Palais et de l'École, par G. de Ponton d'Amecourt. In-8° de 12 p. (Paris, impr. Thunot.) Chez Rollin.

— Notice sur les monnaies royales françaises, d'puis l'origine de la monarchie jusqu'à nos jours, par Alfred Villeroy, contrôleur des postes. In-8° de 22 p. (Le Havre, impr. Lepelletier.)

— Monnaies féodales de France, par Faustin Poey d'Avant, membre de la Société de l'histoire de France, 3e vol. In-4° de 475 p. avec 62 pl. (Fontenay-le-Comte, impr. Robuchon.) Bureau de la Revue numismatique, à Paris.

— Collection Jean Rousseau : Monnaies féodales françaises décrites par Benjamin Fillon. In-8° de xxxv et 227 p. (Fontenay-le-Comte, impr. Robuchon.) Chez J. Rousseau, à Paris.

— Numismatique de Cambrai, par C. Robert, membre correspondant de la Société impériale des antiquaires de France. In-4° de 387 p. (Metz, impr. Nouvian.) Chez Rollin, à Paris.

— Numismatique béthunoise, recueil historique de monnaies, méteux, médailles et jetons de la ville et de l'arrondissement de Béthune, par L. Dancoisne. In-8° de xv et 258 p. (Arras, impr. Brissy.)

— Description de différentes médailles intéressant la ville de Metz, par F.-M. Chabert. In-8° de 10 p. avec fig. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des *Mémoires de l'Acad. impér. de Metz*, 1861-1862.

— Mémoire sur les monnaies des ducs bénéficiaires de Lorraine, par Monnier, membre de l'Académie de Stanislas. In-4° de 10 p. avec 4 pl. (Nancy, impr. veuve Rabois.)

Extr. des *Mémoires de l'Acad. de Stanislas*, 1861.

— Du monnayage en général et de la monnaie de Bordeaux en parti-

culier, par W. Manès. In-8° de 41 p. (Bordeaux, impr. Gounouilhou.)

— Monete e medaglie degli Spinola di Tassarolo, Ronco, Roccaforte, Arquata e Vergagni, descritte ed illustrate dal bibliotecario di Genova, Agostino Olivieri; notice par Ch. Robert. In-8° de 8 p. (Metz, impr. Rousseau-Palez.)

Extr. du *Bulletin de la Société d'archéologie de la Moselle.*

— Description générale des monnaies byzantines, frappées sous les empereurs d'Orient depuis Arcadius jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II; suite et complément de la Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, par Henry Cohen, t. Ier. In-8° de VII et 330 p. avec 33 pl. (Paris, impr. Pillet.) Chez Rollin.

— Rapport sur deux médailles en cuivre jaune trouvées à Sourabaya, île de Java, par G. Pauthier. In-8° de 17 p. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du *Journal asiatique*, année 1860.

— Notice sur la structure et la constitution des hiéroglyphes égyptiens, par J.-P. Parrat. In-8° de 8 p. (Mulhouse, impr. Risler.)

Extr. de la *Revue suisse de Neufchatel*, novembre 1853.

— Papyrus-égypto-araméen, appartenant au Musée égyptien du Louvre, expliqué et analysé pour la première fois par l'abbé J. J. L. Borgès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. In-4° de 39 p. avec 2 pl. (Paris, impr. Remquet.) Chez B. Duprat.

— Inscriptions des six premiers siècles de Rome chrétienne, par le chevalier J. B. de Rossi, articles publiés dans le journal *le Monde*, nos des 2, 3 et 5 février 1862, par le R. P. Pitra, de l'ordre de Saint-Benoît. In-8° de 48 p. (Paris, impr. Divry.)

— Inscriptions antiques de Luxeuil et d'Aix-les-Bains, par Félix Bourquelot. In-8° de 96 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du 26e volume des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France.*

— Inscriptions antiques d'Aix-les-Bains, lettre par A. Bernard. In-8° de 8 p. (Amiens, impr. Thésio.)

Extr. de la *Revue savoisienne*, avril 1862.

— L'inscription romaine de Salt en Donzy (Loire), par d'Assier de Valenches. In-8° de 8 p. (Montbrison, impr. Conrot.)

Extr. du *Journal de Montbrison*, du 9 mars 1862.

— L'inscription de l'arc de triomphe d'Orange, par P. Herbet, professeur de rhétorique, In-8° de 107 p. avec 1 pl. (Le Puy, impr. Marchesson.) Chez Dezobry, à Paris.

— Note sur une inscription trouvée à la Canée, par Félix Bourquelot. In-8° de 6 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, novembre 1861.

— Les inscriptions souterraines de la tour François Ier, reproduites

et commentées par L. A. Jauvrain. In-8° de 15 p. (Le Havre, impr. Carpentier.) Chez l'auteur.

— Dictionnaire des abréviations latines et françaises, usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques, les manuscrits et les chartes du moyen-âge, par L. Alph. Chassant, paléographe. 2e édit. augm. In-8° de LV et 174 p. (Evreux, impr. Herissey.) Chez Aulery, à Paris.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE QUINZIÈME VOLUME.

AVRIL A SEPTEMBRE 1862.

Pages.

MUSÉE DE LYON, par M. le comte *L. Clément de Ris*. . . . 5

AUTOBIOGRAPHIES D'ARTISTES CONTEMPORAINS 25

MUSÉE DU PALAIS DE L'ERMITAGE SOUS LE RÈGNE DE CATHERINE II, suite, par *Paul Lacroix*. 47, 107

DOCUMENTS POUR L'HISTOIRE DE L'ART, par *Émile Bellier de la Chavignerie* 54

VENTES PUBLIQUES 69, 141

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS. 76, 143, 209, 278, 357

HILAIRE PADER, peintre et poëte toulousain, par *Ph. de Chennevières* 81

NOTICE SUR DEUX ANCIENS PEINTRES FRANÇAIS, par *P. L.* . 124

CORRESPONDANCE, par *De La Fons-Mélicocq*. 129, 198, 272, 346

DE QUELQUES ESTAMPES DE L'ANCIENNE ÉCOLE MILANAISE, par *Georges Duplessis* 145

ESSAI D'UNE BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS EN FRANCE, suite, par *Émile Bellier de la Chavignerie*. . . . 165

ACTE DE MARIAGE DE MEIJNDERT HOBBEMA, par *C. de Brou* . 178

EXPOSITION DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC, par *P. L.* 185, 309

LE LOUVRE DE PHILIPPE-AUGUSTE ET DE CHARLES V, par *Alfred Michiels* 217

ÉLOGE DE FALCONET, sculpteur, par *Robin*, peintre . . . 215

LISTE DES CABINETS CURIEUX existant en Europe vers 1673, par *P. L.* 257

JEAN DE BAY, statuaire, mort à Paris, le 8 janvier 1862, par *Jean Du Seigneur*, statuaire 265

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES SUÉDOIS, par *P. L.* . 269

NOTES SUR CLODION, statuaire, à propos du cabinet d'un amateur, par *F. De Villars* 289

SENTIMENTS DE NOEL COYPEL ET D'OUDRY SUR LE COLORIS, par *P. L.* 319, 391

NÉCROLOGIE, par *J. Du Seigneur* 335

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES ITALIENS, par *P. L.* 342

LE TINTORET, PAUL VÉRONÈSE ET LEUR ÉCOLE 361

CABINETS DES AMATEURS DE PARIS, EN 1777. 385

DOCUMENT. Mme Gault de Saint-Germain. 411

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS, qui ont paru en France pendant le premier semestre de 1862. 412

FIN DE LA TABLE.

N
2
R47
t.15

Revue universelle des arts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY